

Sémiotique de l'affect



Elle était en état de panique totale, n'a aucune idée comment arrêter immédiatement l'engrenage qui la dernière fois l'a presque tuée.

Ce qu'elle fait le plus, et le mieux, c'est fuir, seule.
Fuir seule.

COLLABORATEURS Francine BELLE-ISLE Paolo FABBRI Jacques FONTANILLE Christiane KÈGLE Philippe MARION
François MARTIN Louis PANIER Paul PERRON Maryse SAINT-PIERRE HORS DOSSIER Pascale CORTEN-GUALTIERI
Anne-Marie HUYNEN Irène ROY Josias SEMUJANGA ICONOGRAPHIE Elisabeth KAINÉ présentée par Célyne POISSON

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsable du présent numéro : Christiane KÈBLE. Page couverture : Élisabeth KAINE, « Nous deux » (7^e d'une série de 11 photographies), photographie noir et blanc, 11 x 7,5 cm, 1992. Assistance technique : Caroline Tremblay.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences
Sociales (Groupe de recherches sémio-linguistiques)

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.
Les résumés anglais sont révisés par Lori Morris.

ABONNEMENT (3 numéros/année)
TPS et TVQ incluses pour la vente au Canada

INDIVIDUEL

Canada : 28,89\$ (13,86\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34,67\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 11,55\$ (5,78\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité
de Christiane Kègle

Sémiotiques de l'affect

Présentation du dossier / Christiane Kègle 5

Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle.

A. J. Greimas et J. Fontanille : La Sémiotique des passions / Paolo Fabbri et Paul Perron 7

L'émotion et le discours / Jacques Fontanille 13

Figures et énonciation / François Martin et Louis Panier 21

La passion de la honte

dans Les Confessions de J.-J. Rousseau / Francine Belle-Isle 31

Motifs passionnels de capture et de libération

dans Les Nuits de l'Underground de Marie-Claire Blais / Maryse Saint-Pierre 37

La passion d'Étienne de Bourbon. De l'état pathémique

d'un sujet inquisiteur mobilisé par un savoir insu / Christiane Kègle 41

Petite médiatique de la peur / Philippe Marion 49

Élisabeth Kaine. Traces d'une passion trouble / Célyne Poisson 67

ARTICLES HORS DOSSIER

Au carrefour du génie génétique et de l'humour.

Propos sémiologiques / P. Corte-Gualtieri et A.M. Huynen 70

Onomastique littéraire et compétences de lecture :

l'exemple des Têtes à Papineau de Jacques Codbout / Josias Semujanga 77

Schématisation du parcours créateur au théâtre / Irène Roy 85

COMPTE RENDU

Exposition collective de *L'Oreille coupée*
à la galerie *L'Œuvre de l'Autre* / Daniel Jean 92



C'est l'histoire d'une femme...

Sémiotique de l'affect

PRÉSENTATION

Le langage se situera toujours au cœur de la problématique du sujet, qu'il soit langage incohérent, chaotique, pulsionnel des premières expériences de la vie, ou langage déjà constitué, structuré, cohérent du sujet inscrit dans l'ordre symbolique, mais cependant irrémédiablement divisé. Dans cette perspective, la présente livraison de *Protée* se consacre à la sémiotique de l'affect. Avec la pulsion et l'émotion en amont et en aval de celui-là, la dimension passionnelle des discours s'ouvre sur une problématique plus large qui prend en charge un ensemble de textes très diversifiés.

Dans un premier temps, Paul Perron et Paolo Fabbri signent conjointement un article sur la sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. Après avoir identifié les lieux de rencontre de la théorie sémiotique de l'École de Paris et de plusieurs disciplines, les auteurs mettent en perspective le contexte épistémologique dans lequel la théorie sémiotique de l'action s'est progressivement transformée en une sémiotique des passions, prenant en charge la dimension pathémique des discours. Ils se penchent avec un regard critique sur l'appareil conceptuel très dense de *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* d'A.J. Greimas et de J. Fontanille.

Dans une visée heuristique, Jacques Fontanille précisément propose ici une analyse des différents effets de sens de la dimension émotionnelle constitutive du discours passionné. Il étudie la dimension individuanante et mobilisante de la fracture et de la mobilisation de l'émotion, en mesure les conditions de prévisibilité et d'évaluation, s'attarde à la moralisation du parcours passionnel. Identifiant le lieu d'articulation de la passion et du faire, Jacques Fontanille examine ensuite le double versant implosif et explosif de la synchronisation emphatique de l'émotion-, il s'intéresse aux stratégies de l'interaction, puis aux passions du corps et aux symptômes somatiques qui lui permettent d'interroger les préconditions de la signification.

François Martin et Louis Panier se passionnent pour la littérature biblique. Ils présentent une étude de la dimension figurative des récits de la *Transformation de Jésus sur la montagne*, homologuée à une réflexion théorique sur l'énonciation. Là où une brisure se produit au sein de l'acte énonciatif, François Martin interroge deux manifestations pathémiques du sujet affecté par le signifiant, soit la jouissance et la crainte. S'appuyant sur les textes bibliques travaillés au CADIR, Louis Panier s'interroge, quant à lui, sur le statut discursif des figures, sur le rôle et la place des passions dans la constitution du sujet en sémiotique.

Par ailleurs, prenant la mesure de l'écart entre l'émotion et la passion, Francine Belle-Isle nous convie à une analyse du récit pathémique des *Confessions* de J.-J. Rousseau. Elle montre comment la cassure thymique de la passion de la honte, dans le texte autobiographique du citoyen de Genève, transforme la proprioceptivité du sujet et rend possible la conversion d'une souillure morale en une passion féroce pour la vertu.

Puis, c'est aux deux registres de la passion artistique et amoureuse des *Nuits de l'Underground*, de Marie-Claire Blais, que s'intéresse Maryse Saint-Pierre. Si le parcours passionnel de la possession déploie dans ce roman les termes d'avidité et de générosité, la capture et la libération en constituent les pôles d'appropriation et d'attribution.

Je suggère pour ma part de pousser l'investigation sémiotique jusqu'à la motion pulsionnelle. Par le biais de la passion d'Étienne de Bourbon, telle que mise en scène dans le film *Le Moine et la sorcière*, je cherche à démontrer comment les failles modales et les indices d'aspectualisation rendent possible une lexicalisation du *savoir insu* et de la motion pulsionnelle par lesquels se déploie une configuration des passions violentes chez le sujet inquisiteur.

En dernier lieu, avec élégance et virtuosité, Philippe Marion nous expose aux différents registres de la peur. Que savons-nous des effets de frayeur qui s'inscrivent dans le cadre plus vaste de la sémiotique communicationnelle? Les amateurs de Tintin ou les inconditionnels d'Hitchcock trouveront matière à réactualiser leurs frissons d'antan, tout en enrichissant leurs connaissances sémiotiques de la communication médiatique, laquelle colore parfois de crainte, de terreur ou d'angoisse le quotidien de nos vies.

Christiane Kègle

SÉMIOTIQUE ACTIONNELLE, COGNITIVE ET PASSIONNELLE :

A.J. Greimas et J. Fontanille : *La Sémiotique des passions*

PAOLO FABBRI ET PAUL PERRON

Ce travail examine comment la sémiotique greimassienne tente de repenser la linguistique en fonction de la philosophie au moyen d'un nombre limité de concepts philosophiques et aussi comment elle tente de repenser la philosophie en y intégrant un nombre limité de notions linguistiques. De fait, comment par exemple constituer des rapports entre la théorie sémiotique et la philosophie et comment constituer une méthodologie cohérente articulant le rapport entre celles-ci ? Quel genre de réaménagement général de la théorie et de la description – fondées sur l'actionnel et le cognitif – est provoqué par l'introduction du concept de passion ? Enfin, comment l'étude de la dimension passionnelle des textes chez Greimas et Fontanille a entraîné un débrayage avec la sémiotique peircienne et un embrayage avec la phénoménologie et la théorie des catastrophes.

This work examines how Greimassian semiotics attempts to rethink linguistics in terms of philosophy by means of a limited number of philosophical concepts and also how it attempts to rethink philosophy by integrating a limited number of linguistic notions. How can one constitute the relations between semiotic theory and philosophy and how can one work out a coherent methodology that articulates the relation between them? What type of general reorganization of theory and description – founded on the actional and the cognitive – is brought about by the introduction of the concept of passion? Finally, this work shows how the study of the passionnal dimension of texts for Greimas and Fontanille occurred at the expense of the exclusion of Peircian semiotics and the integration of phenomenology and catastrophe theory.

De nombreuses introductions et commentaires ont été écrits au sujet de la théorie sémiotique de Greimas. Certains commentateurs ont accentué les présuppositions ainsi que les fondements linguistiques et philosophiques de celle-ci, démontrant comment la pensée de Greimas s'inscrit dans son époque et comment, malgré son originalité, elle fait partie de l'*épistémè* qui a contribué à façonner les sciences sociales durant les cinquante dernières années. D'autres ont tenté de faire ressortir son caractère logique et sa «scientificité». Ainsi, dans notre présentation du dernier volume de Greimas publié en anglais, *The Social Sciences : A semiotic View* (1990), nous avons suggéré que, bien qu'il existe une double orientation dans le champ général de la sémiotique pour ce qui est de l'application de la théorie sémiotique et de ses fondements philosophiques, son originalité se trouve dans le fait qu'elle maintient une articulation entre les deux extrêmes qui la définissent, à savoir le niveau épistémologique et le niveau de l'application. Nous avons également souligné que le projet sémiotique de Greimas se caractérise à la fois par sa visée spéculative et sa visée empirique, et que, pour celui-ci, la méthodologie constitue le lieu de rencontre de la théorie des signes et des sciences humaines dans la mesure où sa fonction est d'établir le lien qui manque entre le savoir épistémologique et le savoir textuel.

On pourrait dire au sujet de Greimas et des adhérents de l'École de Paris qu'il existe chez eux une inten-

tion à la fois de considérer la linguistique comme une façon de penser philosophiquement en empruntant certains concepts philosophiques, et de penser la philosophie dans les termes de la linguistique en y intégrant certaines notions linguistiques. Or, dans cette perspective, il appert que l'utilisation de termes tels qu'agent, objet, modalisation ou aspectualité implique certaines présuppositions philosophiques. Toutefois, bien que la pensée de Greimas s'inscrive dans la grande tradition philosophique, pour lui la question demeure néanmoins de trouver une façon pertinente d'articuler des problèmes philosophiques d'un point de vue sémiotique.

On reconnaît volontiers aujourd'hui que, versé dans la tradition de l'analyse textuelle, Vladimir Propp – qui a joué un rôle de tout premier plan dans le développement de la narratologie d'après guerre (Dolezel, 1990, p. 141-46) – a surtout mis l'accent sur l'aspect actionnel du récit dans ses analyses du conte russe. On sait que pour lui les fonctions pouvaient se réduire essentiellement à des actions ou à des sphères d'actions et qu'il n'a pas introduit des catégories qui pouvaient servir à l'analyse des passions. En considérant l'ensemble de cette tradition, on peut dire que, d'une part, la linguistique a fourni d'excellents outils pour décrire les actions, mais que, d'autre part, elle nous a légué des outils plutôt déficients pour la description des passions. Il s'agit là d'un problème fondamental à résoudre pour Greimas et Fontanille dans la mesure où, dans le passé, vouloir

analyser des textes narratifs correspondait surtout à élaborer un système actionnel. En d'autres mots, les premières approches à l'analyse des récits étaient axées sur l'action.

La linguistique, a-t-on dit, a fourni à Greimas un nombre limité de concepts minimaux pour l'analyse textuelle, du genre sujet, objet, prédicat, modalité et aspectualité. En outre, dans un bon nombre de ses écrits, celui-ci a reconnu sa dette envers Louis Hjelmslev, surtout pour ce qui est du principe d'empirisme selon lequel une théorie doit satisfaire aux trois conditions — hiérarchiquement ordonnées — de non-contradiction (ou de cohérence), d'exhaustivité et de simplicité, afin de répondre au critère fondamental de la «scientificité». Toutefois, l'analyse des récits a progressivement révélé qu'en plus de dimensions cognitives compliquées, les textes manifestaient aussi de complexes dimensions passionnelles. Ainsi, ce qui à l'origine a été élaboré comme une théorie de l'action, attribuant à des sujets une capacité d'agir et d'évaluer l'action, s'est progressivement transformé en une théorie qui considère des sujets cognitifs agissants, dotés d'un caractère et d'un tempérament. Afin d'assurer la cohérence de la théorie en question, il était alors nécessaire d'articuler le caractère et le tempérament de sujets agissants, cognitifs et sensibles par l'entremise d'un nombre limité de concepts minimaux empruntés à la linguistique. Les aspectualités (qui permettent la représentation de la temporalité en tant que procès) et les modalités (qui permettent de définir le sujet manipulant et sanctionnant) ont été considérées comme des «primitifs» utiles pour la description des passions. Ainsi, pour poser les jalons d'une sémiotique des passions, dans le premier chapitre théorique de leur étude, Greimas et Fontanille ont analysé l'état du sujet (défini en tant que relation jonctive du sujet et de l'objet) en termes de modalités :

Autrement dit, la modalisation de l'état du sujet — et c'est de cela qu'il s'agit lorsqu'on veut parler des passions — n'est concevable qu'en passant par celle de l'objet, qui, devenant une «valeur», s'impose au sujet.¹

En plus de ces «primitifs» linguistiques, la narratologie a également fourni un nombre de concepts utiles pour aider à donner une interprétation sémiotique aux théories traditionnelles des passions. Comme l'a noté Greimas en 1989, les théories des passions qui font partie de tous les systèmes philosophiques importants peuvent se décrire, par exemple chez Descartes, Spinoza, Leibniz, Nietzsche et Freud (p. 546), ou en tant que taxinomie (une opération paradigmatique sur des lexèmes), ou en tant que syntaxe modale qui met en place deux actants interdépendants. Le fait même qu'une des premières définitions rencontrée dans la théorie de Descartes se préoccupe de la relation entre des explications actives ou passives des passions a comme conséquence de lier ces dernières non seulement à la raison mais aussi aux actions. Dans cette perspective, la stratégie de Greimas a été d'élaborer une sémiotique des passions,

une sémiotique pathémique fondée sur sa propre sémiotique de l'action. Cependant, afin de s'assurer que la théorie maintienne sa cohérence en se conformant aux principes de la hiérarchie et de l'interdéfinition, il a été nécessaire d'établir des procédés descriptifs, susceptibles d'intégrer au sein de la dimension pathémique toutes les définitions précédentes de la dimension actionnelle.

La raison pour laquelle il a adopté une telle stratégie et de tels outils descriptifs est en partie liée au fait que Greimas s'inspire beaucoup des travaux de Husserl et de Merleau-Ponty en phénoménologie. Pour lui, la relation sujet-objet se trouve médiatisée par l'entremise du corps qui appartient à la fois au monde et au sujet. En somme, le corps est en même temps un objet situé parmi d'autres objets dans le monde et le point de vue à partir duquel s'éprouve le monde. Le corps est à la fois action sur le monde et une perception, un sentir du monde. De ce point de vue, on voit comment Greimas a pris ses distances par rapport à Saussure pour qui le signe était un concept totalement désincarné. Pour ce dernier, il n'y avait aucune place pour la perception, pas plus que pour le corps, et il n'existait aucun néant, aucune distance entre sujet et objet. Mais il faut dire aussi que Greimas évite également une autre présupposition philosophique dualiste qui pose un sujet et un objet distincts, sujet et monde, l'activité et le rôle du premier étant de comprendre le dernier, et rien de plus. Cependant, comme on l'a vu en soulevant le problème de la modalisation, paradoxalement, la passion est un phénomène pour lequel l'objet, en devenant valeur pour le sujet, s'impose à lui. L'action du monde sur le sujet et du sujet sur le monde, qui se produit avant que le monde ne se manifeste en tant que valeur, est d'une importance primordiale pour ce qui est des configurations pathémiques.

La nécessité d'élaborer une théorie qui permette d'esquisser les primitifs en question fait partie intégrante de la stratégie évoquée ci-dessus, et l'enjeu est de constituer une méthodologie à partir de cette théorie afin de pouvoir décrire des textes de différents types et de différentes dimensions, comprenant aussi bien des mots que de véritables récits. Par exemple, dans un de ses travaux, Greimas a analysé le lexème «colère», et il a montré les façons dont la définition de la colère constituait une sorte de syntagme narratif en expansion ou un récit qui définissait la dénomination colère. On sait par ailleurs que plusieurs approches sont possibles pour l'analyse du discours. On peut adopter une perspective lexicographique, ou encore une autre stratégie qui consiste à analyser les textes en tant que signes pouvant être décrits par l'entremise d'un certain type de méthodologie cohérente avec un certain type de théorie. On peut également procéder en utilisant une approche hypothético-déductive, se servant de descriptions textuelles susceptibles d'enrichir le niveau théorique. Il faudrait noter que, dans ce dernier cas, le but n'est pas simplement d'appliquer la théorie à des textes en épousant une méthodologie, mais d'aborder les textes en tant

qu'expériences vivantes pour reconfigurer la théorie. On peut considérer cette dernière approche comme la visée empirique de la sémiotique, qui n'est pas seulement de fournir des catégories mais de découvrir, ou comme l'a dit Paul Ricœur dans un sens très husserlien, de dégager des concepts des textes et de reconfigurer les textes dans la théorie même.

Une lecture même hâtive de la *Sémiotique des passions* révèle que l'ouvrage s'organise en deux parties distinctes. Dans la première, Greimas et Fontanille tentent d'élaborer une définition implicite entre les niveaux théoriques et philosophiques adoptés. Au cours des cent premières pages, ils se concentrent plus particulièrement sur Descartes, Spinoza, Hegel, Husserl, Freud, Mauro, Merleau-Ponty, Ricœur, Hjelmslev et Thom et essaient d'établir un niveau pertinent pour une interdéfinition de la culture. Dans la deuxième, ils étudient en détail le discours passionnel, par exemple Proust, et tentent de montrer comment l'analyse des passions, entre autres la jalousie, mène non seulement à une meilleure compréhension de la littérature, ou d'un texte particulier, mais donne aussi la possibilité d'introduire certaines notions glanées lors de l'analyse des textes à une description générale des passions. La question demeure, toutefois, d'avoir à élaborer une méthodologie et des outils adéquats pour effectuer cette médiation entre texte et théorie. Plusieurs possibilités, pas nécessairement de nature linguistique, s'offrent à nous. On peut prendre des outils ou des concepts philosophiques et essayer de découvrir la même philosophie sous-jacente dans le texte, c'est, par exemple, ce que Bachelard a fait avec la poétique de l'espace, ou encore Sartre dans ses analyses sur Faulkner, Baudelaire, Genet et Flaubert, pour ne nommer que ses études les plus connues. Une autre stratégie consiste à élaborer une théorie indépendamment des textes et à utiliser ceux-ci pour mettre en œuvre la théorie. Cependant, si l'on opte pour cette dernière solution, on se trouve confronté au problème épineux d'appliquer une approche philosophique au niveau superficiel de la langue, alors que les textes eux-mêmes sont gouvernés par des règles de nature *ad hoc*. Peu importe, la méthodologie demeure une tentative de lier la description à la théorie.

Il reste, cependant, à tenter de répondre à une autre série de questions. Comment peut-on lier la théorie, et dans le cas qui nous occupe plus particulièrement, la théorie sémiotique à la philosophie? Comment peut-on créer une méthodologie cohérente avec ce type de théorie et de philosophie? Si l'on introduit le concept de passion, que doit-on faire pour décrire un texte au delà de ce que l'on fait lorsque l'on s'occupe uniquement des actions? En outre, comment trouver et sélectionner des textes pertinents qui servent à enrichir et à reconstruire la théorie, des textes qui aident vraiment à dégager le conceptuel du figuratif?

On peut choisir diverses approches pour décrire l'univers des passions. Une première, que l'on pourrait

définir comme une stratégie appartenant au domaine sémantique, par exemple, les travaux dérivés de la *Rhétorique* d'Aristote. Cette technique était plutôt simple, on identifiait deux ou trois primitifs fondamentaux (la haine, le désir, l'aversion) qui, combinés par la mise en œuvre de plusieurs approches, produisaient des séquences plus longues formées de combinaisons des primitifs en question. Ce genre de technique, dénommée l'analyse componentielle, était efficace, puisqu'elle permettait de distinguer et de décrire de nombreuses passions. Un autre genre d'analyse, tirée de ce que l'on pourrait appeler de façon anachronique la linguistique grecque, était fondée sur l'hypothèse que l'on pouvait prendre deux ou trois éléments fondamentaux d'un groupe de lexèmes et les combiner, introduisant de la sorte des éléments plus complexes et de nouveaux lexèmes. C'est ainsi que les Stoïciens ont construit leur définition de l'espoir, par exemple. L'espoir, c'est d'abord un désir. Le désir est d'ailleurs l'état premier du sujet. Ensuite l'espoir est défini comme un désir avec quelque chose en plus, l'avenir. Ainsi il s'avère nécessaire d'inclure le concept du temps. De plus, on peut également introduire un objet de désir, ensuite un sujet désirant l'objet en question. Enfin, il faut aussi introduire la modalité d'incertitude, car si le sujet est en état de certitude, il ne saurait espérer. Donc, la modalité d'incertitude, plus le temps, plus le désir, produisent quelque chose que l'on peut dénommer l'espoir. Des passions plus complexes peuvent être décrites à partir du désir, par exemple la vengeance. Alors comment peut-on décrire la vengeance? Celle-ci constitue un système plus complexe que l'espoir dans la mesure où la vengeance présuppose une offense et se manifeste comme un désir de réparer l'offense en question, etc.

Comme il a été dit, une des stratégies de la philosophie était de travailler sur des combinatoires par la description analytique des systèmes des lexèmes sur les passions. Une deuxième stratégie, celle de Sénèque et Plutarque, consistait à décrire les passions en termes de procès. Lorsque Plutarque a examiné l'ire, il a montré le début de la colère, son développement et sa fin (explosion). La passion de l'ire était considérée comme un procès qui se déroule dans le temps (inchoatif, duratif, terminatif) et qui, par exemple, peut s'opposer à la vengeance (inchoatif, duratif). En bref, la philosophie a traditionnellement utilisé deux moyens stratégiques pour décrire les passions, le premier étant lexicologique et le deuxième narratif, une structure de l'action : l'offense provoque le désir de vengeance qui, à son tour, déclenche une action de vengeance.

Dans leur travail sur les passions, Greimas et Fontanille essaient d'esquisser une réponse aux deux questions suivantes : comment une approche sémiotico-linguistique peut-elle contribuer aux stratégies méthodologiques décrites ci-dessus et, comment peut-on arriver à une meilleure compréhension du rapport entre ce que nous avons nommé le niveau théorique et ses présuppositions philosophiques? Une autre série de questions

que soulève leur travail et auxquelles ils n'apportent qu'une réponse partielle concerne la relativité linguistique et culturelle. Les exemples et les textes choisis pour aider à reconfigurer la théorie sont surtout empruntés à deux traditions littéraires importantes, à savoir l'anglaise et la française. Il serait tout à fait légitime de se demander si les passions sont spécifiques aux cultures et si leurs définitions changent selon différents moments de l'histoire? Ces questions dépassent cependant les limites fixées par les auteurs qui n'abordent ces problèmes que de loin.

Dans la première partie de leur étude, Greimas et Fontanille posent leur problématique au sein du cadre épistémologique de toute théorie qui vise une «scientificité». Ce faisant, ils soulignent le fait qu'il existe deux attitudes ou deux extrêmes possibles qui permettent de situer les diverses sciences les unes par rapport aux autres : ou le monde est considéré comme discontinu, et c'est le point de vue des sciences physiques, des mathématiques ou de la linguistique, ou le monde est considéré comme continu, et c'est la perspective adoptée par les sciences organicistes ou biologiques qui affirment sa nature tensive. Au sein de cette épistémologie générale, en termes simples, la linguistique a traditionnellement représenté le discours comme une chaîne continue qui doit être articulée afin d'être comprise. La première opération consiste à segmenter cette chaîne continue afin de découvrir ses unités discrètes; la combinaison et l'arrangement de ces unités constituant les éléments d'une phonétique et d'une grammaire. Au stade initial de son développement, la sémiotique greimasienne a emprunté à la linguistique le concept du *faire* comme son principe fondateur. Cependant, le *faire* en question recevait des dénominations différentes en fonction de la place occupée sur le *parcours génératif*. Au niveau superficiel discursif, il était décrit en termes de *procès*, alors qu'au niveau profond, il perdait sa consistance sémantique et se concevait comme une opération que l'on dénommait *transformation*. Une telle sémiotique de l'action se manifestait en tant que transformation d'états, où un état discret délimité par la transformation était suivi d'un autre état également discret. De ce point de vue, la linguistique et la sémiotique ont adopté la même stratégie en essayant de rationaliser leurs opérations.

Tout comme Saussure a adopté comme principe fondamental que dans la langue il n'y a que des différences, c'est-à-dire des discrétions, de même une sémiotique de l'action apparaît comme s'inscrivant dans une épistémologie rationnelle et cognitive traditionnelle. Au fond, il s'agit là d'une théorie classique de la connaissance où, d'une part, il y a un sujet opérateur et, de l'autre, le monde en tant qu'objet de connaissance. Ce qu'en philosophie on nomme le sujet transcendantal s'appelle chez Greimas l'*opérateur*. En outre, pour ce qui est du monde en tant qu'objet de connaissance, les conditions minimales de la compréhension sont situées au niveau des structures élémentaires de la signification, ou du *carré sémiotique*. Cependant, lorsque le sujet trans-

cendantal ou opérateur a été considéré en fonction du carré sémiotique, un problème est survenu puisque le sujet capable d'initier des opérations sur le carré devait forcément posséder une compétence supérieure au carré lui-même. Et comme l'a souligné Greimas², Saussure a été confronté à ce même problème lorsqu'il a établi la distinction entre *langue* et *parole*, problème qu'il est parvenu à résoudre par l'introduction des concepts opératoires du *virtuel* et de l'*actuel*, deux modes différents de l'existence. Si une telle solution est appliquée au *parcours génératif*, il devient alors possible de le diviser en divers niveaux selon les degrés de densité d'existence que sont les modes d'existence en question. On peut arriver à faire des distinctions entre l'existence potentielle, virtuelle, actualisée ou réalisée. Ce qui se manifeste à ce niveau est une sorte de présence dans l'absence — *præsentia in absentia*. Ainsi le parcours génératif se trouve délimité par des instances *ab quo* et *ad quem* qui sont, à vrai dire, deux instances ontologiques où des êtres sentent, parlent et voient. En situant la sémiotique entre ces deux instances, elle assume une forme d'existence phénoménologique et non nouménale. En outre, il est possible d'établir une gradation, ou une densité phénoménologique d'états de choses qui sont ou potentiels, virtuels, actualisés ou réalisés au sein d'un tel espace phénoménologique.

Nous avons fait remarquer que Greimas et Fontanille sont fortement influencés par Husserl et Merleau-Ponty qui leur ont fourni les outils philosophiques permettant de situer l'espace sémiotique décrit ci-dessus au niveau de la perception et donc d'introduire l'élément crucial de la continuité dans les relations sujet-monde. Ils distinguent trois types de propriétés dans la perception : *extéroceptives*, qui proviennent du monde extérieur; *intéroceptives*, des universaux conditionnant la possibilité de la perception; et *proprioceptives*, qui correspondent à la perception du corps par lui-même. L'introduction de ces concepts était nécessaire pour expliquer ce qui se produit au niveau linguistique entre le monde naturel et les langues naturelles. Du point de vue de la perception, le monde extérieur est conçu comme étant composé de figures ou, en termes saussuriens, de signifiés du monde. Au moment de la perception, des sèmes extéroceptifs sont transformés en sèmes intéroceptifs et sont intégrés dans l'activité de l'esprit. Une telle opération, par laquelle les figures du monde deviennent des figures de pensée par la médiation du corps, permet à Greimas et Fontanille de proposer le concept de *figuralité*. Le rôle médiateur du corps devient fondamental pour saisir comment le monde extérieur est transformé en un tout signifiant et une telle caractéristique proprioceptive ajoute une dimension pathémique dans laquelle les formes cognitives de l'imagination comprennent une dimension passionnelle ou *thymique*. De la sorte, la théorie essaie de surmonter le dualisme qui caractérise les aspects sentimentaux et rationnels du comportement.

En outre, à un autre niveau, on peut dire que du point

de vue de la perception, le monde est constitué d'états de choses qui sont transformés en états d'âme par la médiation du corps. Ce déplacement permet à Greimas et à Fontanille d'introduire la notion de continuité par la médiation du corps, évitant ainsi la dualité qui provient de la séparation du corps et de l'âme, du monde et de l'esprit. Ce même problème de continuité se rencontre au niveau discursif, où les aspectualités et les tensions dépassent les catégories établies rationnellement et cognitivement, où les modulations des phrases et l'accentuation placée sur les mots, le fait que certains verbes expriment des choses intensément afin de les représenter est un phénomène que les procédés rationnels d'une sémiotique de l'action ne sauraient expliquer. De telles modulations du discours exigent que les structures profondes de la théorie soient réexaminées à la lumière de l'horizon des tensions produites au niveau discursif.

L'épistémologie du carré sémiotique fait partie d'un autre domaine d'investigation et de préoccupation. Nous avons fait remarquer que pour Greimas et Fontanille le sujet transcendantal – ou dans leur propre terminologie, le sujet opérateur –, en produisant des entités discrètes, est à l'origine de l'émergence des termes du carré sémiotique. Toutefois, bien que le sujet opérateur provoque la manifestation de la signification, la question de son domaine d'origine persiste. Celui-ci est conçu comme une espèce d'ombre, une espèce de vapeur qui voile l'être, qui demeure inconnaissable, mais dont l'existence est logiquement présupposée, comme horizon ontique, définie comme l'ensemble des conditions nécessaires à la manifestation de la signification.

En bref, ce qu'ils proposent d'explorer ici, ce sont les préconditions de la signification, un domaine où l'être est voilé, une sorte d'espace théorique imaginaire, pour reprendre les mots mêmes de Greimas³. Comme on peut le voir, comparativement à l'état de la sémiotique représenté dans le premier *Dictionnaire* en 1979, un nouvel élément théorique a été proposé au niveau épistémologique qui, en plus des conditions nécessaires à la manifestation de la signification, comprend dès lors les préconditions. La *tensivité* et la *phorie* sont les deux concepts de base choisis pour simuler une représentation de l'horizon ontique des préconditions. La tensivité traduit chez Greimas et Fontanille la notion d'attraction universelle, alors que la phorie oriente la tension. Ils ont été amenés à reconfigurer la théorie lorsqu'ils ont essayé de définir des passions ou des comportements humains comme des rôles passionnels, économiques ou sociaux, et qu'ils se sont trouvés confrontés à un phénomène inexplicable. Ils ont découvert, par exemple, que les rôles d'un avare et d'une personne économe étaient identiques du point de vue sémiotique, à cette différence près, que seul un phénomène comme la *sensibilisation* peut tenir compte du fait que l'avare n'est pas économe. Par contre, quand des passions comme la colère ou le désespoir sont analysées, le déroulement du discours passionnel, ou le discours pathémique normal, se voit

perturbé à un moment donné. Pour Greimas et Fontanille, c'est comme si un sujet différent se mettait à parler, ce qu'ils ne pouvaient prendre en compte qu'en faisant intervenir le corps au moment de l'intégration du monde naturel comme intériorité. Ainsi que nous l'avons déjà souligné, dans leur théorie, la tensivité, ou une tentative de représenter le monde selon la physique, et la phorie, qui correspond aux concepts organicistes et vitalistes des sciences biologiques, se fusionnent en tant que tensivité phorique sur l'horizon ontique. Et sur cet horizon, il semble exister un voile qui permet de représenter la façon dont, d'un tel minime vitaliste, le sujet et le monde commencent à émerger. Greimas et Fontanille décrivent donc une sorte de masse phorique ou sémique qui, en montant vers la surface, peut être articulée en deux types plus ou moins discrets d'unités. Il s'agit, d'une part des *modalisations*, c'est-à-dire l'organisation du thymique en modalités, et d'autre part des *modulations* passionnelles, des ondulations dans le déploiement du discours.

Comme l'a indiqué Greimas⁴, ce qu'il a essayé de faire avec Fontanille c'est présenter une assise plus ou moins cohérente, afin de compléter la théorie sémiotique amorcée il y a plus de vingt-cinq ans. Leur travail sur la pathémisation, un phénomène que l'on peut considérer comme une espèce de polarisation d'énergie, rejoint directement le problème du un et du multiple soulevé par Hegel, mais fait aussi partie de la tradition pré-socratique. Ainsi que Greimas lui-même l'a fait remarquer⁵, quand Socrate à son tour a rationalisé le monde en essayant de comprendre ses origines, il a été forcé de poser celui-ci ou comme le un qui éclate ou comme une entité mixte et complexe qui tend vers le un. Conséquemment, le problème de l'intersubjectivité peut donc maintenant se poser dans les termes de Greimas. Est-ce que la rencontre de deux sujets constitue une tension vers la conjonction ou l'éclatement de l'un du monde? Ce problème est lié aux conditions mêmes de la manifestation de la communication.

Greimas et Fontanille partent d'une intuition et imaginent les positions qui rendent possible la polarisation de l'univers. Ceci leur permet, d'une part, de poser une sorte de prototype de l'actant, lié par Hegel à l'intentionnalité et réarticulé par Husserl sous la forme de la protensivité du sujet – une espèce d'état minimal du sujet qui n'est pas encore un plein sujet, mais juste un sujet visant quelque chose – et, d'autre part, d'envisager une sorte de potentialité de l'objet, ce qui leur permet de considérer le monde comme valeur. Dès lors, c'est la problématique de l'objet et non du sujet qui devient la partie la plus épineuse de la théorie. Afin de comprendre les sujets comme des êtres, comme signification, il faut les définir par les valeurs qu'ils acquièrent. Dans cette perspective, la sémiotique des passions devient une sémiotique des valeurs acquises, perdues, suspendues, etc., par le sujet. En bref, nous avons maintenant affaire à un sujet défini par sa protensivité, face à un objet de valeur qui est informe, une ombre de valeur qui peut

être sémantisée. Ultérieurement, l'ombre de la valeur devient la valence, ce qui mène Greimas et Fontanille à poser la question de la valeur de la valeur. En somme, qu'elle se préoccupe d'explorer une sémiotique des passions ou une sémiotique de l'esthétique — les deux domaines principaux de l'investigation actuelle —, la sémiotique greimassienne a comme préoccupation fondamentale la problématique de la valeur.

Au cours de cette analyse, nous avons systématiquement mis l'accent sur le procès de conceptualisation de la sémiotique greimassienne. Nous avons également esquissé les diverses stratégies mises en œuvre par ceux qui sont engagés dans ce projet en cours depuis des années. En réponse à la critique ressassée de sa fermeture, nous avons essayé de montrer au contraire comment cette théorie sémiotique s'est ouverte à d'autres domaines, notamment à la phénoménologie qui l'a considérablement enrichie. Toutefois, il faut souligner qu'à cause du besoin de fournir un fondement méthodologique à cette théorie (chaque nouveau concept introduit amenant une redéfinition des concepts existants), certaines théories dans leur état actuel ne sauraient être convoquées. Ainsi, dans l'état actuel des choses, l'interface de la sémiotique et de la phénoménologie n'a pu se produire qu'à l'exclusion du paradigme peircien, qui semble pour le moment axé davantage sur la dimension cognitive que sur la dimension passionnelle de la sémiotique. Toutefois, la théorie greimassienne a convoqué les théories importantes de l'analyse du discours afin de les réexaminer et d'intégrer quelques-uns de leurs concepts, notamment en ce qui concerne les aspectualités. De tels concepts empruntés à l'analyse du discours ont entraîné une reconceptualisation de toute la théorie. Dans ce contexte de procédés hypothético-déductifs, les textes littéraires ont joué un rôle fondamental en vue de la reconfiguration de la théorie. Enfin, nous nous trouvons toujours confrontés à de nombreux problèmes qui restent à résoudre, à savoir 1) la relation entre la continuité et la discontinuité au niveau des préconditions, au niveau sémio-narratif et discursif qui en termes thomiens pose d'entrée de jeu un problème de morphogenèse, et 2) la relation entre les modulations des préconditions, les modalités du niveau sémio-narratif et les aspectualités du niveau discursif. Par exemple, est-ce que l'on peut homologuer le vouloir avec l'inchoatif, le pouvoir avec le duratif, le devoir avec le ponctuel et le savoir avec le terminatif? Il reste aussi à explorer la nature de la relation entre l'ontologie en général et le niveau épistémologique de la théorie actuelle.

Même si l'on continue à considérer la sémiotique comme un projet en cours visant une certaine scientificité, il n'en reste pas moins vrai que Greimas et Fontanille ont examiné de nouveaux domaines d'investigation en explorant le passionnel par rapport au cognitif et à l'actionnel. Tout comme le poète à la fin de la *Divine Comédie* qui, tel le géomètre incapable de mesurer le cercle et ne trouvant point dans sa pensée le principe nécessaire, est néanmoins touché par l'inspiration et comprend que son désir et son vouloir sont commandés par le sentiment qui meut le Soleil et les autres étoiles, de nombreuses lumières ont partiellement éclairé cette sphère mal sondée d'une sémiotique des passions. Il n'en reste pas moins, cependant, qu'un bon nombre de pistes qui ont été tracées de façon programmatique sont encore à explorer en détail.

-
1. A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, p. 26.
 2. Séminaire donné avec Teresa Keane au *Douzième Institut international de sémiotique*, Victoria College, Université de Toronto, 6 juin 1990.
 3. *Ibid.*, 7 juin 1990.
 4. *Ibid.*, 8 juin 1990.
 5. *Ibid.*, 12 juin 1990.

Références bibliographiques

- DOLEZEL, L. [1990]: *Occidental Poetics*, Lincoln and London, Nebraska University Press.
- FABBRI, P. et P. PERRON [1990]: «Foreword», *The Social Sciences : A Semiotic View*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GREIMAS, A.J. [1989]: «On Meaning», *Greimassian Semiotics, New Literary History*, vol. 20, n° 3, p. 539-50.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979]: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris. Seuil.

L'ÉMOTION ET LE DISCOURS

JACQUES FONTANILLE

L'émotion apparaît dans la chaîne discursive comme une fracture, une irruption et une désynchronisation. Elle laisse toujours entrevoir, dans un effet véridictoire et individualisant, des profondeurs insoupçonnées, oblitérées par le cours normal des choses et brutalement révélées. Elle est en outre la phase observable du schéma pathémique canonique, sur laquelle portera la moralisation. En tant qu'élément de l'interaction, l'émotion peut jouer deux rôles : d'un côté, parce qu'elle est observable, elle sert les calculs stratégiques des partenaires, ainsi que ceux du sujet ému lui-même. D'un autre côté, l'émotion peut, par « empathie », être contagieuse et favoriser (ou accélérer) la circulation des rôles pathémiques, régler ou dérégler le tempo de l'interaction. Enfin, justement parce qu'elle fait émerger des couches de sens enfouies sous la catégorisation sémio-narrative, l'émotion est aussi un révélateur épistémologique. C'est le corps sentant qui force la porte du discours, qui affirme sa présence et sa prise sur le monde.

Emotion appears in the discursive chain as a fracture, an irruption, a desynchronization, a glimpse, through a veridictory and individualizing effect, into the unsuspected depths, obliterated par the normal course of events and brutally revealed. As an element in the interaction, emotion plays two roles. On the one hand, being observable, it aids the strategic calculations of the partners as well as those of the subject moved with emotion. On the other hand, through "empathy", it can be contagious or favour (accelerate) the circulation of pathemic roles, regulating or disturbing the tempo of the interaction. Finally, precisely because it leads to the emergence of layers of meaning buried under the semio-narrative categorization, emotion is also an epistemological indicator, the feeling body, breaking down the door of discourse to affirm its presence and its grip on the world.

Envisagée comme un phénomène discursif, l'émotion relève de la sémiotique des passions, et engage de ce fait un ensemble d'effets de sens très divers, qui sollicitent la plupart des niveaux du parcours génératif de la signification.

Si on considère par exemple le déroulement linéaire, planaire ou multidimensionnel du discours, l'émotion se présente comme un événement qui fait irruption dans la chaîne ou le réseau des figures et des procès; au premier abord, cette irruption apparaît souvent comme une rupture superficielle de l'isotopie du discours, mais il se révèle à l'analyse qu'elle en affecte plus profondément l'agencement syntaxique. La psychologie classique (T. Ribot, par exemple) oppose la passion et l'émotion comme le durable et le ponctuel, ce qui ne suffit pas, bien entendu, à caractériser le mode d'existence discursif de l'émotion, mais désigne assez clairement le lieu du problème : l'émotion affecte la dimension aspectuelle du discours, et, plus profondément, le rythme et le tempo de l'affectivité.

D'un autre côté, en tant qu'expérience du sujet discursif, l'émotion suscite des effets d'altérité et d'étrangeté qui signalent assez que la structure actantielle elle-même est intéressée par le phénomène : d'un segment discursif à l'autre, le sujet ne se reconnaît plus lui-même, le contrôle de son parcours et de ses programmes lui échappe, mais n'appartient pourtant à personne d'autre

qu'à lui-même; c'est dire que l'émotion fait émerger, au sein même de l'actant sujet, deux instances susceptibles de discorder ou de s'accorder, l'une, chargée du contrôle syntagmatique, et l'autre, chargée de la réaction émotionnelle.

Enfin, puisqu'elle emprunte une manifestation somatique, l'émotion engendre des figures observables et communicables, elles-mêmes susceptibles de provoquer chez les partenaires des réactions de même nature, des jugements ou des contre-stratégies. L'émotion participe ainsi des manœuvres interactives de la communication.

Ces quelques remarques préliminaires et intuitives invitent en somme, après avoir examiné ses relations avec la passion, à envisager l'émotion de trois points de vue différents : du point de vue de la syntaxe discursive, du point de vue de la communication et de l'interaction, et enfin, du point de vue de la sémiotique fondamentale, au niveau épistémologique.

LA PASSION ET L'ÉMOTION

Les rapports de la passion et de l'émotion peuvent être examinés sous plusieurs éclairages : celui de la nomenclature linguistique, celui de la philosophie et de la psychologie, celui de la sémiotique du discours. Dans

la nomenclature linguistique, les termes de «passion» et d'«émotion» s'insèrent dans un champ notionnel plus vaste, qui comprend le «caractère», le «tempérament», l'«inclination», le «penchant» et le «sentiment», entre autres. Ce champ notionnel s'articule en français¹ autour des catégories aspectuelles (continu/discontinu, ponctuel/durable, singulatif/itératif/fréquentatif, accompli/non accompli, etc.), et des catégories modales essentiellement. Mais il est clair que, si ces catégories constituent une indication non négligeable concernant les traits distinctifs qui caractérisent l'émotion, la nomenclature linguistique, fruit de l'histoire et de la collaboration asystémique de plusieurs disciplines informant la culture, ne peut en aucun cas servir de point de départ pour une analyse de l'émotion. Le rattachement étymologique à la configuration du mouvement (mouvement du corps/mouvement de l'âme) confirme intuitivement la participation de l'émotion à une transformation pathémique observable, dans les langues indo-européennes, mais une telle filiation invite elle-même à la prudence, car elle confirme la relativité culturelle de cet effet de sens.

D'un point de vue philosophique, on se rappellera que Kant opposait ainsi, par métaphore, les deux notions :

L'émotion agit comme une eau qui rompt sa digue, la passion comme un torrent qui creuse de plus en plus profondément son lit. L'émotion est comme une ivresse qu'on cuve; la passion, comme une maladie qui résulte d'une constitution viciée ou d'un poison absorbé.²

En adoptant la métaphore «fluviale», le philosophe convoque implicitement les modes d'existence discursifs des deux formes affectives, pour caractériser leurs styles tensifs respectifs : d'un côté, la rupture et l'ouverture brutale d'une occlusion qui suspend le parcours figuratif, de l'autre la continuation et l'obstination d'un faire qui le remodèle en profondeur. Par ailleurs, en adoptant la perspective pathologique et médicale, il sollicite les catégories habituelles de la symptomatologie : d'un côté l'incident circonstanciel et spectaculaire, de l'autre la constitution ou l'altération internes et durables du sujet.

De son côté, la psychologie distingue **les passions et les émotions**, c'est-à-dire deux classes de manifestations affectives, selon qu'elles présentent le caractère d'un «choc brusque, souvent violent, intense, avec augmentation ou arrêt des mouvements»³, ou celui d'une «émotion devenue fixe [...] dont le caractère propre est l'obsession permanente ou intermittente et le travail d'imagination qui s'ensuit»⁴. D'un côté, on rencontrera par exemple la colère, la peur ou le coup de foudre; de l'autre, la timidité, l'avarice, etc. Les mêmes catégories aspectuelles et modales sont toujours sollicitées, mais cette fois non pas pour dissocier deux domaines, mais pour comparer et articuler deux saisies différentes des processus affectifs, car, notamment pour T. Ribot, l'émotion

peut, sous certaines conditions, se transformer en passion, et réciproquement.

H. Parret propose quant à lui de considérer que la passion est de nature explicative et l'émotion de nature descriptive :

La passion n'est pas une émotion «dégénérée» par l'habitude, [...] il y a une différence de nature, due à une différence de niveau épistémologique. [...] la relation de manifestation entre l'émotion et la passion est épistémologique : la passion est une catégorie explicative, elle est nécessairement reconstruite et présupposée à partir de ses manifestations, tandis que l'émotion est une catégorie descriptive, empiriquement actualisée.⁵

La distinction est claire : l'émotion relève du niveau de surface et de la manifestation discursive, et la passion, des profondeurs explicatives du parcours génératif. Nous la ferons nôtre avec deux réserves. Tout d'abord, ce n'est pas une question de «nature» mais de décision méthodologique; la «nature» de la relation entre ces deux notions change selon le domaine ou la discipline où on la saisit; disons que la sémiotique décide d'utiliser le terme de «passion» pour désigner la problématique théorique et méthodologique d'ensemble, et de réserver celui d'«émotion» aux manifestations discursives. Ensuite, les émotions telles qu'on les comprend en psychologie et en philosophie ne constituent pas le tout de la manifestation passionnelle; elles en sont une des formes, peut-être la principale, mais pas la seule; il est possible de réduire la difficulté en parlant d'une «dimension émotionnelle» du discours, qui recouvrirait l'ensemble des manifestations de la passion, qu'elles soient considérées ou non, par la psychologie et la philosophie, comme des «émotions».

LA SYNTAXE DU DISCOURS

a) *la fracture*

La figure de la «fracture» est celle, qui, intuitivement, vient le plus facilement à l'esprit quand on cherche à caractériser l'émotion : Kant, Ribot, Greimas ou Parret en ont usé chacun à leur manière, soit sous la forme d'«une digue qui se rompt», soit sous la forme d'une «irruption», soit enfin sous la forme d'une «explosion». Il s'agit dans ce cas d'un effet de sens, d'une saisie phénoménologique et intuitive traduite par des métaphores; reste à préciser les présupposés d'un tel effet de sens, et à en construire la signification.

La fracture introduit une solution de continuité dans un flux discursif qui est supposé continu. La «continuité» du discours, en l'occurrence, peut relever de plusieurs facteurs, que l'on regroupe généralement sous le terme d'«isotopie» : isotopie temporelle, spatiale ou actorielle, principalement. Mais la fracture émotionnelle affecte bien plus que cela, puisqu'elle remet en question non seulement les facteurs de la cohérence (l'isotopie),

mais aussi ceux de la cohésion : référentialisation, agencements aspectuels, ordonnancements narratifs, etc.

En outre, la notion même de continuité discursive ne peut se réduire à la cohérence et à la cohésion; le flux qui est rompu ou brutalement relâché est celui des tensions du discours. L'émotion présupposerait donc *in fine* un espace tensif du discours, articulé par des modulations, où elle introduirait des variations soudaines et brutales de régime; les tensions elles-mêmes supposent des énergies : sous-jacent au discours, on postulerait alors un espace traversé par des énergies et qui prendrait sens, entre autres, quand les articulations narratives et discursives viendraient y projeter des seuils, des frontières, des zones d'accumulation ou de raréfaction de l'énergie.

La colère, par exemple, commence sur le fond de la tension d'une attente, que la disjonction (la frustration) va transformer en accumulation d'énergie; et l'explosion finale (l'agressivité) suppose une libération de l'énergie accumulée, pour parvenir à une détente. La conception psychanalytique de l'émotion n'est pas très différente, puisque Freud considérerait lui aussi que les émotions étaient des décharges d'énergie déviées de leur cours normal par une inhibition ou un blocage quelconque; on peut résister à bon droit à la distinction entre les voies «normales» et les voies «déviées» de la décharge d'énergie, voire à l'idée même de la «décharge» comme forme exclusive de l'émotion, mais on admettra volontiers que l'émotion superpose un autre régime de modulation tensive à celui qui domine dans le discours où elle fait irruption; la peur, par exemple, va donner lieu à un arrêt ou un ralentissement dans un enchaînement régulier de programmes d'usage, pouvant aller jusqu'à la suspension provisoire du programme de base.

La «dimension émotionnelle», à cet égard, pourrait être décrite comme l'ensemble des phénomènes de désynchronisation du discours : irruption, soudaineté, explosion doivent être compris comme une mise en relation de deux modulations asynchrones de l'énergie, de telle sorte que, dans un état de choses qui reste à caractériser, apparaisse une différence de potentiel entre les deux, et que l'une d'elle fasse office d'attracteur pour l'autre.

On a pu observer⁶, dans un épisode de *La Princesse de Clèves*, comment le «trouble» de M. de Nemours et de Mme de Clèves venait perturber le bon déroulement d'une visite de courtoisie : d'un côté, une succession de programmes d'usages sociaux, réglés par la bienséance qui, en l'occurrence, dicte essentiellement le tempo de la visite, et rythme les progrès de la rencontre; de l'autre, le parcours émotionnel, commandé par l'accumulation des tensions (la séparation imminente, la difficulté de se rencontrer seul à seul dans un monde très surveillé). Au moment de la rencontre, les deux parcours entrent en interaction, dans la mesure où, d'un côté, l'imminence de la conjonction offre une porte de sortie aux tensions

accumulées (c'est le «trouble», écrit la romancière), et, de l'autre, l'intensité des tensions brouille complètement l'agencement des programmes sociaux (c'est l'«embarras», nous dit-on).

Dès lors, deux solutions se présentent : ou bien les partenaires empruntent la voie de l'émotion, qui alors «explose», c'est-à-dire fait office d'attracteur pour l'autre parcours; ou bien ils se maintiennent, par un déploiement d'énergie contraire, sur le parcours social : c'est la solution retenue par Mme de Clèves, qui renvoie M. de Nemours avant même de l'avoir entrevu. Il s'agit là d'une émotion qui n'a pas de nom, simplement décrite à l'aide de termes génériques (trouble, embarras, agitation), mais qui ne se manifeste que sur le fond d'un autre régime tensif, dominant dans le discours, et qui finit par «résorber» les tensions de l'émotion.

La dimension émotionnelle doit être postulée comme constitutive du discours passionné, mais elle n'apparaît comme effet de sens (la «fracture») qu'en certaines occasions, quand les conditions, en termes de différence de potentiel, sont remplies. On sait bien, par exemple, que l'amour de Swann pour Odette se manifeste principalement comme le «souffle de l'agitation» qui va l'animer d'un bout à l'autre du roman de Proust. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il apparaisse «ému» en continu; il faut pour cela que cette «agitation» rencontre d'autres parcours — celui d'une conversation, d'un dîner mondain, d'une excursion — et entre en interaction avec d'autres modulations tensives pour que l'émotion — inquiétude, accès de jalousie, attendrissement, etc. — se fasse jour.

En outre, la «fracture» est aussi, la plupart du temps, un effet de sens véridictoire : quelque chose se révèle alors, l'être du sujet semble émerger malgré lui, ses tentances, ses préoccupations, sa passion dominante affleurent dans le discours de surface. Nous reviendrons sur ce «faire savoir» propre à l'émotion, mais il faut noter d'ores et déjà que c'est une «profondeur» qui émerge. La profondeur peut être déduite ici directement du dédoublement des modulations tensives : l'une constitue le «fond», l'autre la «figure», et la fracture véridictoire apparaît alors comme le renversement d'un rapport de profondeur : la figure (plus exactement, dans ce cas, la «non-figure») était cachée par le fond, et la différence de potentiel la fait remonter brutalement à la surface.

L'ensemble de ces opérations discursives engendre, du côté de l'acteur-sujet, un autre effet de sens, celui de «mobilisation»; en effet, la construction syntaxique d'un acteur se caractérise généralement par l'accumulation progressive des rôles modaux, thématiques, figuratifs et somatiques; dès lors, tout se passe comme si, à partir de cet «équipement» progressivement acquis, les diverses isotopies du discours en actualisaient ici ou là tel ou tel aspect, en fonction du déroulement des parcours. L'émotion vient tout perturber puisque, par la «fracture», c'est l'individu tout entier qui se révèle, tous ses

rôles «mobilisés» en un seul instant et pour une seule manifestation émotionnelle; de ce point de vue, l'émotion est «individuelle», car elle offre une perspective (en profondeur) sur l'ensemble des traits caractéristiques de l'acteur, qu'un fonctionnement discursif «ordinaire» aurait soigneusement déployés ou linéarisés.

Dans l'exemple évoqué plus haut, celui de Mme de Clèves, la raison principale invoquée pour expliquer l'«embarras» est justement la «présentification» de tous les rôles (à l'égard de Nemours, à l'égard de son mari, à l'égard d'elle-même) : le «carambolage» actantiel, modal et thématique est intolérable, la congruence du sujet individuel est remise en cause, et l'émotion est à la fois la «cause» (pour une sorte de narration psychologique) et la forme de cette mobilisation chaotique et simultanée de tous les rôles de l'acteur.

b) la manifestation observable

Ainsi que les psychologues comme Ribot l'avaient déjà noté, la passion donne lieu à des émotions, et l'émotion se transforme en passion dès lors qu'elle infléchit le parcours du sujet dans son ensemble. Du point de vue de l'analyse du discours, on observe l'intercalation de segments émotionnels à l'intérieur des syntagmes passionnels. Jusqu'alors, nous n'avons examiné que l'effet de sens de cette intercalation, en termes de fracture et de rupture; mais si l'on considère maintenant les syntagmes passionnels comme des formes globalement élaborées et figées, on est amené à tenir compte des effets de l'usage.

En effet, la récurrence des mêmes fractures émotionnelles, aux mêmes places et dans les mêmes parcours passionnels, concourt à la formation de syntagmes figés, caractéristiques de chaque configuration identifiée comme passion dans une culture donnée. En outre, la micro-analyse d'un grand nombre de ces syntagmes révèle que l'émotion y éclate principalement, de manière canonique, à la suite de la transformation pathémique, conjonction ou disjonction euphorique ou dysphorique; l'émotion de l'ambitieux advient au moment où l'objet qu'il convoite apparaît à sa portée, celle du nostalgique, quand il est parvenu à «présentifier» la scène qu'il revit; et la souffrance du jaloux éclate dès que la conjonction redoutée, entre le rival et l'être aimé, se présente à son esprit.

La schématisation des syntagmes passionnels fige donc l'«irruption» émotionnelle et la rend prévisible, de sorte que, même si elle garde les propriétés qu'on lui a déjà reconnues, elle n'apparaît plus dans ce cas comme une perturbation syntaxique, mais, au contraire, comme un des éléments nécessaires à la constitution d'une «bonne forme» culturelle; ici comme ailleurs, la praxis énonciative a fait son œuvre, en régularisant la gestion des tensions discursives, et en intégrant le segment «explosif» de l'émotion à la syntaxe passionnelle. Dès lors, prise dans les enchaînements d'un schéma pathémique

canonique, l'émotion participe d'une intentionnalité passionnelle reconnaissable rétrospectivement, et devient intelligible au même titre que les autres phases de la passion.

Une des conséquences de ce réaménagement canonique, c'est que l'émotion devient, en outre, évaluable. En tant que manifestation figurative de l'intensité passionnelle, elle en est souvent, pour l'observateur, le seul paraître, le seul affleurement sensible. C'est pourquoi la moralisation de la passion repose canoniquement sur l'évaluation de l'émotion. On se rappelle par exemple un des motifs de la condamnation de Meursault, dans *L'Étranger* : il a fumé une cigarette et bu du café lors de la veillée du corps de sa mère, n'a pas pleuré à l'enterrement, a entamé une liaison, pris des bains de mer et vu un film comique dès le lendemain. Et le procureur proclame : «J'accuse cet homme d'avoir enterré une mère avec un cœur de criminel»⁷. L'absence de manifestation émotionnelle est interprétée comme insensibilité, et l'insensibilité devient le signe d'une «inhumanité», d'une «âme monstrueuse».

D'un autre côté, la manifestation émotionnelle intense peut être interprétée comme affectation, inconvenance, ou laisser-aller. La morale de la mesure cherche en l'occurrence la justesse dans l'émotion, justesse⁸ conçue à la fois comme «ni trop ni trop peu», et comme vérité rendue sensible. Si l'on veut bien oublier momentanément les variations culturelles qui président à ces évaluations, on constate que la moralisation du parcours passionnel projette sur la manifestation émotionnelle deux seuils critiques : d'un côté, un seuil maximal définit le caractère acceptable et socialement tolérable de l'émotion; de l'autre, un seuil minimal définit le caractère «sensible» et «humain» du sujet passionné. Tout se passe comme si le gradient de l'intensité émotionnelle était encadré par deux frontières apparemment hétérogènes : celle de l'«humanité» d'un côté, et celle de la «sociabilité» de l'autre; au-delà du seuil de sociabilité et en deça du seuil d'humanité, le sujet est condamné comme perturbateur; comme le dit le procureur dans *L'Étranger* : «le vide d'un cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber»⁹.

Ces quelques considérations posent la question de l'interaction, dans la mesure où l'émotion n'est plus seulement une manifestation ponctuelle de la vie intérieure du sujet, mais un paramètre qui modifie en profondeur sa relation avec les autres actants.

L'INTERACTION

a) Stratégies

Il est clair qu'en se rangeant dans la chaîne d'un schéma canonique, l'émotion change de statut pour les intersujets, car elle devient prévisible, calculable et, par conséquent, stratégiquement utilisable. On convient

aujourd'hui du fait que la communication n'est pas seulement cognitive, que les échanges sémiotiques, en faisant circuler des « simulacres modalisés » entre les partenaires, véhiculent aussi, de ce fait même, des configurations sensibilisées et que, par exemple, proposer à un énonciataire d'adopter une identité modale qu'on définit pour lui, c'est, du même coup, chercher à (ou prendre le risque de) lui faire adopter un rôle pathémique prédéterminé, pour peu que le dispositif modal qui est mis en circulation soit sensibilisé dans la culture que partagent l'énonciateur et l'énonciataire.

Mais, en outre, l'émotion exprime ou trahit le sujet; on a déjà observé d'une part que la fracture émotionnelle révélait une profondeur et, d'autre part, qu'un des rôles de la moralisation passionnelle était d'évaluer la vraisemblance, ou même la sincérité de l'émotion manifestée. C'est dire que la dimension véridictoire est ici particulièrement déterminante; en effet, la circulation des « simulacres modaux sensibilisés » ne garantit en aucune façon à elle seule l'efficacité des stratégies dans l'interaction; l'existence de schémas canoniques permet de prévoir, certes, mais seule l'émotion permet de vérifier. Dans la perspective stratégique de l'interaction, l'émotion est donc l'occasion d'une épreuve véridictoire, épreuve décisive à l'égard de l'instance de contrôle stratégique, avec toutes les manipulations et contre-manipulations qu'on peut imaginer.

L'émotion révèle en particulier l'articulation de la passion et du faire. On constate que les passions peuvent naître du faire (l'économe devient avare) ou qu'elles peuvent déboucher sur le faire (le jaloux séquestre l'être aimé, le désespéré se suicide), mais on ne saisit pas, dans l'agencement du discours, l'articulation qui explique ces conversions, excepté quand l'émotion s'en mêle : alors seulement, on comprend comment la mobilisation de tous les rôles du sujet passionné – c'est l'effet actualisant de l'individuation – permet de passer, par exemple, d'une souffrance à un faire, ou d'un faire à un état d'âme. De fait, la mise en congruence de tous les rôles du sujet les rend solidaires les uns des autres, et la mise en branle émotionnelle, par l'intermédiaire d'un seul rôle pathémique, peut actualiser aussi tous les autres, et notamment ceux de type pragmatique qui sont requis pour le passage à l'acte.

b) *Contagion*

L'interaction émotionnelle repose dans le discours non pas sur un partage de l'euphorie ou de la dysphorie, mais, plus généralement, sur la « sym-pathie », version intersubjective de l'« empathie ». H. Parret insiste dans son livre consacré aux passions sur les limites du modèle « humien » de l'attraction/répulsion, et propose d'adopter plutôt le modèle kantien, celui de l'« empathie », qui repose sur un repli de la subjectivité sur elle-même :

L'empathie est la passion-désir par excellence en ce

qu'elle combine le subjectif et l'universel. [...] Le moins qu'on puisse dire est que cette universalité implique la *communicabilité* de l'univers des passions. Il ne s'agit pas, évidemment, d'une communicabilité sur le mode d'un transfert d'information vu qu'il n'y a aucun contenu à transmettre. Kant souligne que l'empathie est communicable « sans médiation de concepts » : ce qui est communicable n'est ni une existence ni une pensée, mais une *qualité*.¹⁰

On pourrait se demander en quoi l'émotion, individualisante et accidentelle par excellence, pourrait elle aussi reposer sur une empathie universelle et communicable. Elle ne l'est, de fait, que dans la mesure où elle est impliquée dans la schématisation passionnelle; en effet, c'est cette implication qui, en faisant participer l'émotion d'une intentionnalité passionnelle, la fonde dans l'empathie. Il conviendrait à cet égard de distinguer la reconnaissance de l'émotion de son caractère communicable; la reconnaissance de l'émotion en tant que phénomène peut être considérée comme universelle dans la mesure où elle repose sur des manifestations somatiques, et tous les êtres humains sont susceptibles de reconnaître chez autrui les manifestations somatiques qui les affectent eux-mêmes; mais l'identification de l'effet de sens et son éventuelle communication dans l'interaction requiert le partage de la même taxinomie connotative passionnelle, et repose en fait sur l'appartenance au moins partielle à la même culture.

Dans cette perspective et sous ces conditions, l'empathie assure la circulation¹¹ de l'émotion dans l'interaction. On peut vérifier sans peine que la polarité euphorique ou dysphorique ne fait rien à l'affaire : la plainte peut susciter aussi bien la compassion que l'irritation, les manifestations de joie peuvent inspirer aussi bien le contentement que l'ombrage; l'émotion qui circule entre les inter-actants est médiatisée par l'évaluation que chacun fait de la passion d'autrui. Il n'en reste pas moins que la manifestation émotionnelle d'un seul diffuse dans le champ de l'interaction des potentialités de réactions émotives, celles-ci comme celle-là étant liées aux simulacres modalisés et sensibilisés qui s'échangent entre les partenaires.

Cette circulation empathique est, contrairement aux simulacres passionnels eux-mêmes, exclusivement de l'ordre du continu; cette propriété, associée à l'absence de polarisation, la rapproche de deux autres grandeurs sémiotiques : la fiducie d'un côté, le tempo et le devenir de l'autre.

Dans sa critique de l'approche psychanalytique, Sartre insistait sur le rôle de la « croyance » :

La véritable émotion est tout autre : elle s'accompagne de *croyance*. Les qualités intentionnées sur les objets sont saisies comme vraies. [...] La conscience ne se borne pas à projeter des significations affectives sur le monde qui l'entoure : elle *vit* le monde nouveau qu'elle

vient de constituer.¹²

Il n'est pas sûr que ce développement concerne spécifiquement l'émotion; nous avons vu que cette dernière ne prenait sens qu'à l'intérieur des schémas passionnels qui lui procurent le fondement empathique dont nous discutons ici-même. Sartre décrit en fait l'installation du simulacre passionnel en général, et le fait reposer sur l'émotion impliquée dans ce simulacre, qui est fondée elle-même sur un «croire vrai»; mais, dans la mesure où c'est la dimension émotionnelle qui gère les aléas tensifs de l'empathie, on conviendra volontiers que cette «croyance», avant d'avoir pris une forme cognitive reconnaissable, et avant d'avoir pris sens au sein d'un schéma pathémique, ressemble fort à la fiducia généralisée qui se construit dans l'espace de la tensivité phorique¹³ : au moment même où l'ensemble des tensions de la masse phorique s'organisent pour dessiner la protensivité du sujet, le monde des objets prend forme comme «un espace fiduciaire» où la visée du sujet devient possible. L'émotion impliquerait un réembrayage du sujet sur le «presque sujet», remettant ainsi en cause, mais réinitialisant aussi, l'intentionnalité sémiotique elle-même; aussi peut-elle apparaître à cet égard comme une mise en scène directement somatisée de la «protensivité» et de la «fiducie».

D'un autre côté, les fluctuations du continu dans l'interaction se traduisent superficiellement par des accords et des désaccords rythmiques entre les partenaires, que les spécialistes de l'interaction ont fort bien mis en évidence¹⁴. L'«inter-synchronisation», pour reprendre le terme adopté par C. Kerbrat-Orecchioni, peut être étudiée en elle-même, comme une des composantes de l'interaction; mais elle peut aussi être considérée comme la réunion de deux ou plusieurs tempo, caractérisant chacun un des inter-actants. On a montré en effet, en maintes occasions¹⁵, que le tempo, en tant que forme du contenu, gère les variations d'intensité de la dimension passionnelle, et que les modulations locales du tempo correspondaient à des phases passionnelles spécifiques, et par conséquent à des rôles pathémiques qui pouvaient par ailleurs recevoir une description en termes modaux.

On ne peut parler de synchronisation si on se contente d'envisager la superposition ou la non-superposition de séquences discrètes, qui relèvent d'une description en termes de logique des intervalles et non de synchronisation. La synchronisation suppose que plusieurs flux continus et modulés soient accordés, et ces «flux» ont déjà été identifiés comme les marqueurs individuels des rôles pathémiques dans le discours. Par conséquent, l'inter-synchronisation doit être comprise comme l'expression de la dimension émotionnelle de l'interaction : même si l'émotion ne se manifeste pas par ailleurs, les phénomènes de tempo synchronisés ou désynchronisés constituent des indices de modulations projetées sur l'empathie.

On comprend mieux maintenant pourquoi la mora-

lisation des passions vient contrôler l'intensité des manifestations émotionnelles : elle a pour fonction, entre autres, de régulariser l'interaction au niveau de la synchronisation des intensités et des tempo, et d'éviter, par un phénomène d'amplification réciproque bien prévisible, que la contagion des émotions ne fasse «exploser» ou «imploser» le lien social lui-même. De fait, la «synchronisation» empathique — que nous pourrions convenir maintenant de dénommer plus brièvement «sym-pathie» — fait courir un risque à toute interaction: d'un côté, avec l'insensibilité (celle d'un Meursault, par exemple) c'est l'«implosion» (dont tous les partenaires de Meursault, à chaque entrevue, ressentent l'effet déprimant et délétère); de l'autre, avec l'hyperémotivité, c'est l'«explosion». La morale de la mesure permet en fait de limiter les effets de la contagion émotionnelle et de l'exploiter en faveur de la poursuite de l'interaction.

POUR FINIR : L'ÉPISTÉMOLOGIE DE L'ÉMOTION

Enfin, justement parce qu'elle renvoie toujours à plus profond qu'elle, parce qu'elle fait émerger des couches de sens enfouies sous la catégorisation sémio-narrative, l'émotion est aussi en somme un révélateur épistémologique. On ne peut en rendre compte avec les catégories habituelles de la sémiotique narrative et modale et, en mettant en évidence la fragilité des univers sémiotiques, de leur cohérence sémantique et de leur syntaxe, elle invite à interroger les pré-conditions de la signification.

Tout d'abord, avec elle, ce qui force la porte de la manifestation discursive, c'est le corps, le corps sentant et réagissant qui affirme sa présence et sa prise sur le monde. Au lieu de se cantonner au rôle d'instance de médiation perceptive et sensibilisante («proprioceptive») entre les deux faces de la sémosis (l'extéroceptivité, pour les figures du monde naturel, et l'intéroceptivité, pour les figures du «monde intérieur»), le corps du sujet ému se proclame dans ce cas le tout d'une sémosis profondément bouleversée. C'est le corps qui s'exprime, mais qui n'exprime que lui, son histoire et son devenir propre. De ce point de vue, l'hétérogénéité épistémologique de l'émotion est irréductible, car elle résiste à l'homogénéisation de l'existence sémiotique, la proprioceptivité ne jouant plus son rôle médiateur. Les modulations du tempo deviennent de ce fait des variations du rythme somatique, et ouvrent sur la possibilité d'une sémiotique des passions du corps; en effet, une fois installée dans le discours au sein de sa dimension émotionnelle, cette «sémosis somatique» peut donner lieu à des syntagmes schématisables, où le corps est sensibilisé, modalisé et moralisé.

Dès lors, prennent tout leur sens les «symptômes» somatiques de l'émotion, les effets d'étrangeté à soi-même, pour le sujet qui observe les revendications expressives de son propre corps. On pourrait considérer que l'émotion le replonge dans une strate de son histoire actantielle où il se découvrait «soi-même comme

un autre» — dirait P. Ricœur —, cette strate où, en inventant la signification, grâce à une première mise en branle du sens, le «presque-sujet» se déchirait lui-même pour engendrer à la fois l'altérité et l'ipséité, c'est-à-dire les premiers éléments de la structure actantielle.

En d'autres termes, et d'un autre point de vue, l'émotion a pour «archétype» pré-sémiotique le «sentir» à l'état pur, directement lié à l'émergence de singularités dans le monde sensible, singularités qui déterminent déjà, d'un côté, un plan de l'«expression» (dans le monde sensible) et, de l'autre, un plan de l'«impression» (chez le sujet sensible). Si on se pose la question de savoir si la sensation et la perception ont un sens, antérieurement à la catégorisation, on s'aperçoit que l'«impression» est le seuil critique d'une conversion qui instaure le monde du sens : avant, la sensation confine le sujet dans un tête à tête avec la matière; après, la perception est déjà sémiotiquement formée et rend des gages à la catégorisation; l'impression, où les ordres sensoriels se fondent déjà et se neutralisent les uns les autres, et où la distinction et l'identification perceptives n'ont pas encore droit de cité, est cet entre-deux défini négativement, où naît l'émotion. Une sommation des impressions, suspendant le devenir et faisant émerger la *Gestalt* et la catégorie, sera ensuite nécessaire pour passer au stade de la perception. Le caractère négateur de l'émotion, qu'on reconnaît notamment dans l'effet de rupture, ainsi que son caractère empathique, continu, infra-conceptuel et non polarisé, auraient alors pour fondement cette fragile frontière épistémologique qu'est l'«impression», où le sujet sémiotique naît à lui-même et à un monde où le sens se dessine.

1. Voir à ce sujet le chapitre consacré à la nomenclature passionnelle du français dans A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
2. *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 1965, § 73.
3. T. Ribot, *La Logique des sentiments*, Paris, Alcan, p. 66-67.
4. *Loc. cit.*
5. *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986.
6. «Dérobade d'amour» dans *Le Roman sentimental II* (sous la dir. de H. Constans), Limoges, PULIM, 1991.
7. A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», p. 148.
8. Voir à ce sujet D. Bertrand, «La justesse» dans *R.S.S.I. : «Les Formes de la vie»* (sous la dir. de J. Fontanille), Montréal, à paraître, 1993.
9. *Op. cit.*, p. 155.
10. *Op. cit.*, p. 44.
11. Nous préférons ce terme à celui de «communication», qui reste malgré tout trop attaché à l'échange d'objets de valeur discrétisés.
12. J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1939, p. 29.
13. Voir à ce sujet A. J. Greimas et J. Fontanille, *op. cit.*, premier chapitre.
14. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1990, p. 20-24, et, dans la bibliographie très complète qu'elle propose, voir plus particulièrement Condon, Cosnier, Coulon, Hall, Kendon, McDermott.
15. A. J. Greimas et J. Fontanille, *op. cit.*, sous l'expression «style sémiotique», ou C. Zilberberg, «Présence de Wölflin», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 23-24, Limoges, PULIM, 1992.

FIGURES ET ÉNONCIATION

FRANÇOIS MARTIN ET LOUIS PANIER

Depuis sa fondation, le CADIR de Lyon s'applique à la lecture sémiotique de la littérature biblique. Ses travaux l'ont peu à peu conduit à s'intéresser tout particulièrement à l'analyse de la dimension discursive des textes et, plus précisément, à explorer le rapport que la composante figurative entretient avec l'instance d'énonciation. L'étude de ce rapport ouvre une perspective intéressante pour l'analyse sémiotique des *passions* : l'énonciation met en place un sujet *affecté* par le signifiant qui le cause et qui le fait surgir. Deux contributions tentent ici de rendre compte de ces recherches. François Martin procède d'abord au travail pratique d'analyse sur un petit corpus de textes. Louis Panier reprend ensuite les résultats de l'analyse pour mettre en forme quelques propositions théoriques.

Since its creation, the CADIR group of Lyon has devoted itself to the semiotic study of biblical texts. This work has led to an appreciation and interest in the analysis of the discursive dimensions of texts, and more precisely, in the exploration of the relationship between their figurative components and their enunciating subject. The study of this report presents an interesting perspective for analyzing the semiotics of *passions* : the enunciation establishes a subject *affected* by the signifiant which causes it to appear. The two parts of this article present some results of this work, the initial analysis of a small corpus of texts by François Martin, being followed by the formulation of some theoretical concepts by Louis Panier.

I. L'ÉNONCIATION VISUALISÉE

Cette réflexion s'appuiera sur le petit corpus constitué par les récits dits de la *Transfiguration de Jésus sur la montagne*. Chacun des évangiles synoptiques rapporte une version de ce récit : Matthieu, Marc et Luc. À ces trois récits s'ajoute une mention de la vision sur la montagne dans la Seconde Épître de Pierre (1,16-18). Mention plus que récit dans cette épître, car d'une part le texte de Pierre est très court (3 versets seulement contre 9 versets dans chacune des versions synoptiques) et d'autre part l'épître, plutôt qu'elle ne raconte la vision, la rappelle en vue d'y fonder la fonction particulière et le rôle spécifique de l'apôtre face aux destinataires-lecteurs de la lettre.

Les trois textes synoptiques sont, bien sûr, des variantes d'un même récit. Mais mon hypothèse de lecture sera la suivante : le très court texte de Pierre est, lui, une variante originale et très singulière de cet ensemble dont les trois synoptiques offrent des variantes fort proches les unes des autres.

Précisons l'hypothèse. L'*Épître de Pierre* qui, selon la critique historique, a été rédigée postérieurement aux évangiles, procède à une relecture des textes qui l'ont précédée et en tire la leçon. C'est cette leçon qui est originale. En voici dès maintenant le résumé avant que l'analyse en fasse le développement : la vision est un

processus d'énonciation. Non seulement parce que la vision met en œuvre un procès d'énonciation (ceci est relativement banal), mais parce que la vision est par excellence le lieu théorique de l'énonciation.

Le terme «théorique» est ici à entendre en ces deux sens que lui donnent l'usage courant et l'étymologie :

- a) le lieu d'une possible formalisation capable d'apporter une connaissance nouvelle;
- b) le lieu d'un *theôrein* – d'une contemplation – pour lequel la composante visionnaire ou visuelle (en sémiotique, on dirait «figurative») est précisément source d'une connaissance réelle sur le rapport des hommes à la parole, à ce qu'est, pour eux, parler.

Dans cette épître, qui est sans doute l'écrit le plus tardif de tout le corpus néo-testamentaire, l'apôtre est celui qui écrit à ses destinataires. C'est là son principal rôle thématique : celui de l'écrivain, chargé d'écrire son ultime lettre avant de mourir. Et il n'a pas beaucoup d'autre chose à transmettre à ses destinataires qu'une écriture qui fasse signe en direction du moment instaurateur d'un possible sujet d'énonciation.

Or avoir été compromis dans un procès d'énonciation, cela se voit ou se contemple dans une vision. C'est pourquoi Pierre fait mention de l'épisode fondateur de la *Transfiguration de Jésus sur la montagne*. La vision devient ainsi le dispositif discursif visualisé qui met en

jeu — en acte, au sens dramatique — la place du sujet dans l'énonciation dont celui-ci est plus l'effet que la cause.

1. LA VISION

Nous analyserons d'abord rapidement les versions synoptiques : comme celles-ci sont plus étendues, on y observe mieux les processus qui s'y jouent. Nous reviendrons ensuite au texte de Pierre pour y observer une sorte de travail de concentration ou de condensation des processus développés dans les variantes synoptiques. Nous privilégierons comme référence principale le texte de Matthieu 17,1-8.

Le lieu

Une première opération est effectuée qui consiste à localiser l'espace où se déroulera l'épreuve principale. Selon Matthieu, c'est sur une haute montagne à l'écart; selon Luc, sur «la» montagne. Autant d'indices qui, parlant du lieu, de fait le délocalisent et le déréférentialisent au maximum : espace doublement séparé parce que «élevé» et situé «à l'écart» (Matthieu, Marc); ou lieu unique, désigné par l'article défini, mais sans autre spécification que la performance qui s'y déroulera (Luc : la montagne n'a d'autre particularité que d'être celle de la vision). Ce qui caractérise d'emblée le lieu de la performance, c'est qu'il est déconnecté de l'espace des échanges et de la communication ordinaires ou de la topographie du récit englobant. Les acteurs ont été transférés sur *une autre scène* — comme celle du rêve — où la vision va pouvoir montrer ce qui ne se voit pas dans l'espace ordinaire.

Les deux temps du récit

Puis les textes synoptiques, avec des variantes très proches, découpent le récit en deux temps : temps du spectacle et temps de la nuée qui donne de la voix. Temps de la *métamorphose* et temps de l'*anamorphose*. S'il faut dans ces textes désigner une performance principale, elle réside dans cette transformation qui, sans doute, fait moins passer de la métamorphose à l'anamorphose qu'elle n'articule l'une à l'autre comme les deux faces d'un même processus. Nous y reviendrons.

Le premier temps, celui de la métamorphose — où Jésus, selon le texte grec, fut «métamorphosé» (*metamorphôtè*) —, est celui du spectacle. Une image en effet apparaît sous la forme d'abord d'un personnage lumineux : Jésus, dont les traits sont portés à un excès de visibilité. Et les comparaisons retenues démontrent à quel point la représentation perçue excède les limites du perceptible ordinaire, comme pour montrer la visibilité de cela même qui rend les choses visibles : «visage comme le soleil», «manteau blanc comme la lumière» et Marc précise que «les vêtements étaient aussi éblouissants

qu'aucun foulon sur terre ne saurait ainsi blanchir».

Le matériau figuratif acquerrait alors un tel pouvoir qu'il donnerait à voir la source du figuré, ou, pour le dire autrement, l'image pourrait faire croire qu'elle fait passer du côté du réel qui la cause et qu'elle pourrait s'y assimiler.

Dans cette phase de la métamorphose, les repères temporels sont à leur tour brouillés : des personnages morts ou disparus depuis des siècles coexistent avec un personnage vivant. Moïse et Élie parlent avec Jésus. Cette temporalité singulière contribue donc à l'effacement d'une autre limite : celle qui sépare les vivants d'avec les morts.

Ces parcours et leurs constructions spatio-temporelles ont pour effet d'aménager un dispositif spéculaire, dont le propre est d'instaurer des spectateurs, retenus à la scène par l'œil, mais exclus de celle-ci comme acteurs avec qui les personnages de la vision pourraient converser ou engager divers procès narratifs. Cet effet spéculaire ou «scénique» est particulièrement mis en évidence par l'acteur Pierre : il propose d'aménager l'espace du spectacle en trois tentes — en grec, trois *skènai*, scènes ou sous-scènes.

Manière de signifier deux choses :

— La première, c'est la jouissance que cet excès de beauté provoque et en laquelle il faudrait toujours demeurer. Le texte dit «*il est beau*» — ou «*il est bon — que nous soyons ici*». Dès sa première manifestation textuelle, l'acteur-spectateur est posé comme lieu d'un investissement passionnel. Passion qui d'emblée, sans avoir été préalablement inscrite dans un programme narratif explicite, se donne en son état achevé, consommé : celui de la jouissance.

— La deuxième chose signifiée par la remarque de Pierre, c'est que cette situation n'est pas habitable pour les disciples, parce que sur cette scène il n'y a de place que pour les trois acteurs-objets de la vision, mais il ne peut y avoir de tente pour ceux qui sont établis dans le rôle de spectateurs. Le sujet est exclu de la scène et en même temps, sur l'isotopie spéculaire, il est intimement conjoint à l'objet du spectacle, capté par la vision. Luc et Marc précisent à propos de cette remarque de Pierre qu'il ne savait pas ce qu'il disait ou qu'il ne savait quoi dire. Effet de sidération.

Dans le deuxième temps, celui de l'anamorphose, le dispositif précédent s'inverse. La structure spéculaire et scénique du spectacle — structure de face à face — est annulée. Trois indices figuratifs essentiels indiquent cette inversion.

1) Là où une scène s'étendait devant des spectateurs exclus, une nuée maintenant enveloppe tout le monde, personnages de la vision et disciples compris. Tous sont recouverts d'une ombre, comme par une seule tente : le terme grec «*skiazein*» (recouvrir) rappelle celui de *skènè*, les tentes que Pierre proposait pour Moïse-Élie-Jésus.

Mais cette fois-ci, la venue de la nuée a pour effet d'aménager une place à ceux qui précédemment n'en avaient pas sur scène.

2) À l'œil se substitue l'oreille ou à la vue se substitue l'écoute. C'est la voix venue de la nuée, adressée explicitement aux disciples : «*écoutez-le!*» (dans toutes les versions).

3) Du fait même, l'objet du spectacle choit. Le regard est voilé. Chez Matthieu, les disciples tombent la face contre terre (17,6); chez Marc, «*ils regardent autour d'eux et ne voient plus personne*» (9,8).

Selon Matthieu et Luc, la crainte saisit les disciples à ce moment du voilement, c'est-à-dire à ce moment où l'objet à voir n'a plus de figure repérable, où la figure ne fait plus signe, passée dans le clair-obscur de la nuée. Après une phase de jouissance, vient la terreur. De l'exaltation à la prostration. Il y a bien là des passions premières. Cependant elles sont moins développées à partir des modalités qui pourraient les porter, qu'elles ne sont dépendantes d'un dispositif discursif qui articule voir et entendre, l'excès figuratif et sa déformation jusqu'à l'effacement. Nous reviendrons sur ce sujet en conclusion.

Enfin, Matthieu est le seul qui explicite ou développe un troisième temps : celui où les disciples vont être touchés somatiquement par Jésus, relevés de leur prostration et où ils seront dépris de ces deux pôles passionnels traversés : la jouissance et la crainte. «*Levez-vous, soyez sans crainte*». Vocabulaire de la «*surrection*» où il est signifié que les trois disciples sont maintenant en état de marche.

Que s'est-il donc passé? ou qu'est-ce qui a été mis là en jeu?

Quelque chose qui, d'un point de vue sémiotique, trouve son principal niveau de pertinence dans la dimension discursive et même, plus précisément, figurative. À condition cependant qu'on admette qu'une place de sujet ou d'un certain type de sujet soit dessinée, figurée par le discursif lui-même. Sans doute est-ce là une entorse à l'interprétation courante de la théorie greimassienne qui n'accorde de place au sujet que dans la composante narrative et en son lien avec l'objet. Quelques explications ici sont nécessaires.

Le figuratif a deux effets. Le figuratif, d'une part, en raison des propriétés qui sont les siennes, a ce pouvoir d'instaurer dans le discours ce qui fait «image», ce qui représente au mieux et même plus, comme nous avons tenté de l'analyser à partir de ces textes, il aurait le pouvoir de donner à voir dans l'image la source de ce qui lui sert à représenter. Le figuratif pourrait alors se constituer en signe qui est plénitude de sens et retour vers la chose. Les textes bibliques usent souvent à ce propos du parcours de l'œil pour dire ce que ces effets de sens ont de captateur. Le personnage lumineux, s'il n'est jamais recouvert par la nuée, devient fascinant, il capte

l'œil dans la scène. Les figures de la vision sont alors la présentification de l'objet sémio-narratif. Un jeu d'identification s'ensuit entre le sujet-spectateur et la représentation-objet fixée en image. On peut ainsi repérer le paradoxe sémiotique suivant : un certain sujet, de type narratif, se trouve parfaitement réalisé par conjonction-fusion avec son objet (c'est en ce moment premier que surgit la jouissance), et discursivement il est signifié qu'un autre type de sujet, toujours sous-jacent à la figure des acteurs-spectateurs, est exclu de la scène donnée sous forme de pur spectacle.

Mais, d'autre part, le figuratif a toujours un autre effet : il déforme l'image, il l'entame, la fait passer sous une nuée, de sorte que là où il y avait d'abord tout ou excès de représentation, rien n'est plus reconnaissable ni figuré. L'image ou le signe sont ainsi décomplétés. Et, selon les textes analysés, c'est alors que quelque chose est à entendre et qu'une place est discursivement aménagée pour le sujet à qui il est parlé. Doublement parlé, d'ailleurs, puisque la voix d'une part s'adresse à lui et d'autre part lui demande d'écouter. Ça parle là où il n'y a plus de figuré, dans ce trou noir ou lumineux — peu importe. C'est pourquoi, dans ce trou où ça parle sans figuré, surgit la crainte, cette autre forme passionnelle qui, dans le parcours pathémique des sujets, pourrait bien être, sur un autre versant, tout aussi primordiale que la jouissance. Tout cela, sémiotiquement parlant, est l'effet provoqué par le croisement d'une composante narrative minimale avec l'organisation figurative, sans que l'une et l'autre ne puissent parfaitement se juxtaposer, coïncider et se compléter, ou sans que le discursif ne serve de simple illustration figurative aux structures sémio-narratives sous-jacentes. Le figuratif manifeste alors son pouvoir anamorphotique et se focalise sur ce moment où l'anamorphose ne fait voir qu'une tache ou une forme intrigante vidée de représentation.

Dernière remarque sur les récits synoptiques

S'étant surtout préoccupée de la dimension figurative, l'analyse a décrit une sorte de parcours, un passage, dont les principaux repères sont les acteurs-disciples. Ce parcours marque une rupture articulée entre l'image identificatoire et l'effacement du figuré où la voix retentit. Une sorte d'inter-dit est posé sur le moment de la métamorphose; et pourtant ce moment métamorphotique est conservé à l'état de trace par l'anamorphose qui le travaille et le déforme pour aménager l'espace des sujets à qui il est parlé. Tout ce processus n'a-t-il pas pour effet de rejouer figurativement dans le discours l'opération, en soi irréprésentable, par laquelle est instauré le sujet d'énonciation? Les récits de Transfiguration nomment cette opération par la relation Père-Fils. La désignation convient sans doute assez bien à cette opération qui, pour aménager la place des sujets d'énonciation, pose ce que l'anthropologie psychanalytique appelle le signifiant du Nom du Père.

2. RELECTURE PAR L'ÉPÎTRE DE PIERRE

Le récit de la vision est pour le rédacteur de l'épître le récit fondateur de son statut d'apôtre et d'auteur. Sa place d'énonciateur est suspendue à cette performance. Toutefois un certain nombre de transformations sont apportées par l'apôtre aux diverses variantes synoptiques. Elles méritent d'être relevées.

- Moïse et Élie sont absents de la vision.
 - Les deux temps de la vision – métamorphose et anamorphose – ne sont pas retenus tels quels.
 - La voix ne précise pas «écoutez-le».
- Nous n'examinerons que les deux dernières variantes.

Les deux temps de la vision ne sont pas retenus, et notamment n'apparaît pas ce moment où la nuée efface l'image lumineuse. Un autre dispositif figuratif, apparemment inversé, est mis en place : c'est l'équivalent de la nuée lumineuse, appelé ici «gloire magnifique de Dieu» qui, au lieu de tout cacher sous son ombre, amène au jour et à la lumière le point d'anamorphose. De telle sorte que la majesté du Christ, entrevue par l'apôtre, est comme un voile posé sur l'image par la gloire du Père. Dans cette nuée, il y a quelque chose à voir cette fois-ci, mais en réalité cela n'est plus identifiable selon aucune règle de la ressemblance, au contraire de ce qui se passait dans le premier temps des récits synoptiques où tout était référent à la visibilité des choses («comme le soleil», «comme la lumière», comme le blanchissage du foulon le plus idéal). Maintenant la figure centrale du Christ, pour apparaître, est une composition d'éléments visibles (*la gloire*) autant que non visibles (*l'honneur*), construite selon des lois métonymiques ou métaphoriques qui sont celles du langage et non celles de la reproduction figurative. La figure anamorphotique est donnée à voir comme contre-jour d'un point d'énonciation visuel. La vision dans l'épître présente cette originalité de *donner à voir* ce que produisait dans les récits synoptiques l'opération d'effacement qui retirait à l'œil son objet fascinant. Au point que la vision de l'épître, toute inscrite dans la dimension figurative, quitte la sphère du visible pour celle du visuel et use des figures comme de figurants plus que comme de figurés. La vision met alors en œuvre la visualité du signifiant et non la visibilité du signe. En ce sens, le processus figuratif décrit par la *Seconde Épître de Pierre* correspond avec plus d'exactitude au phénomène de l'anamorphose qui, en son dernier temps, à condition qu'on se soit écarté du point de vue où le tableau se décrypte selon le mode de la représentation-reproduction, *donne à voir* ce qui n'est plus la copie du monde extérieur mais la forme de l'univers du sujet¹.

Dernière remarque sur les transformations apportées par l'épître de Pierre : à la fin de son énoncé, la voix n'ajoute pas «écoutez-le». En revanche, le texte précise que cette voix a été, littéralement, «portée à lui», c'est-à-dire au Christ, sans être pour autant à lui adressée puisque au lieu de «Tu es mon fils», il est dit «Celui-ci est mon fils». À qui parle la voix qui laisse vide ou irre-

présentée la place d'un énonciateur? Elle ménage ainsi le lieu pour un travail d'interprétation qui ne sera pas celui d'un décodage en vue de l'identification du personnage lumineux, mais de la possible surrection de ce quelconque sujet (en l'occurrence, l'apôtre Pierre) qui est ici sujet d'avoir été référé à une voix. Alors, de même que les figures de la vision quittaient les zones représentatives du visible pour s'en aller vers les régions anamorphotiques du visuel, de même la voix fait-elle moins résonner les sons déchiffrables de l'audible qu'elle ne fait retentir le simple éclat du vocal. Énonciation pure ou appel sans message qui barre l'afflux du sens plus qu'elle ne le fait venir.

C'est d'ailleurs ainsi que Pierre se réfère à cette expérience visionnaire pour fonder son statut d'apôtre et d'auteur-énonciateur de l'épître. En le paraphrasant, on pourrait traduire ainsi son propos : «je vous écris pour l'unique raison que, dans une vision, nous a été révélée la primauté de la parole, venue à nous. C'est là l'essentiel de ce que j'ai à vous transmettre avant ma mort».

CONCLUSION

La forme des textes que nous étudions – textes bibliques – nous a contraints à porter notre attention sur la dimension figurative, plus que sur la composante narrative ou sur la structure élémentaire. Tout simplement parce que la chaîne discursive n'apparaît pas comme la simple conversion des structures sous-jacentes. Elle est constamment marquée par des ruptures d'enchaînement dans le défilé des figures elles-mêmes, ou par une cassure profonde qui l'empêche d'être le simple déploiement figuratif et thématique d'un univers de valeurs construit par les structures sémio-narratives.

C'est à l'endroit de cette cassure que Greimas a depuis longtemps situé la place de l'énonciation. Et la composante discursive devient alors le lieu privilégié pour observer l'acte énonciatif, pour tenter finalement de comprendre ce que c'est que parler. Or les textes bibliques ont la particularité d'aimer à se situer au lieu même de cette question, et par le déploiement de leurs figures de mettre en discours l'acte instaurateur de l'énonciation. La chaîne figurative fait alors souvent apparaître cette opération, peut-être instauratrice du langage ou plutôt de la parole – que les récits de Transfiguration mettent en vision : le sens qui se donne sous la forme toujours fascinante de l'objet sémiotiquement construit, soit à la manière du signe recomposé en sa totalité, soit comme image présentifiante vers laquelle tendent inévitablement les figures et leur pouvoir imaginaire de reproduction, ce sens est entamé, décomplété par un autre effet du figuratif lui-même. Cet effet tient moins à la composante thématique du réseau figuratif qu'à ce que Jacques Geninasca, reprenant des propositions de Claude Zilberberg, appelle «le système figural», c'est-à-dire cette propriété qu'ont les constructions figuratives d'instaurer à l'aide de grandes catégories abstraites les

lieux vides autour desquels se joue le rapport d'une nécessaire figurativisation du sens et de son inévitable déficience.

Pour désigner ces lieux discursifs, on pourrait parler de «point figural», de «figure anamorphotique». Mais sans doute importerait-il surtout de considérer que le système figural vise et porte essentiellement une «opération» que l'on peut représenter sous un mode topologique : par une relation de dépendance réciproque sont articulés entre eux deux espaces, dont l'un appelle un trop plein de signification (celui de la visibilité éblouissante du sens) et dont l'autre en est vidé. Ou encore articulation en un même lieu figuratif de la conjonction et de la disjonction.

Le rapport des deux espaces est structural. C'est l'institution du signifiant manquant de son signifié qui fonde la possibilité des deux espaces, et par là cause l'instance d'énonciation du sujet. Opération «affectante» s'il en est, puisque d'elle dépendent ces deux manifestations pathémiques, sans doute primordiales, que sont d'un côté la jouissance (ou fusion première avec l'objet) et de l'autre la crainte ou la terreur (c'est-à-dire la forme même du désir rendu possible par le décrochement d'avec l'objet de la jouissance). L'étude sémiotique des passions — récemment prise comme nouveau champ de recherche — n'aurait-elle pas avantage à se demander si ces deux manifestations pathémiques ne sont pas les deux formes passionnelles élémentaires sous lesquelles apparaît le sujet en tant qu'il est «affecté» par le signifiant qui le cause et qui le fait surgir? Deux formes élémentaires d'où se déduiraient donc tous les parcours pathémiques qui resteraient toujours directement ou indirectement déterminés par celles-ci et référés à celles-ci.

Alors, les préconditions de la signification et des manifestations pathémiques ultérieures ne devraient sans doute pas être présupposées antérieurement à cette opération instituante à la fois du langage, de la parole et surtout du sujet dont le propre en effet est de pâtir, mais de *pâtir du signifiant*. C'est cette dépendance du sujet à l'égard du signifiant que le point figural indiquerait : entre la jouissance du sens-objet et la peur d'être manquant du signifié dont en réalité la part essentielle a depuis toujours été retirée.

II. LE STATUT DISCURSIF DES FIGURES ET L'ÉNONCIATION

Les textes bibliques travaillés récemment au CADIR (récits de rêves, de visions, mais aussi récits-paraboles) présentent deux caractéristiques intéressantes :

— Ce sont des séquences figuratives souvent faciles à isoler de l'ensemble qui les porte, et présentant des phénomènes caractéristiques de débrayage figuratif. Leur

enchâssement fait ressortir la singularité de leur organisation figurative.

— Ces récits mettent en question la position d'un sujet relatif à cet ensemble figuratif lui-même : qu'il soit rêveur ou visionnaire, ou bien interprète du rêve ou de la vision, ce sujet ne se définit pas seulement au plan narratif comme un sujet du faire, mais il se constitue à partir du dispositif figuratif lui-même.

Ces traits caractéristiques posent problème à la pratique de l'analyse, mais aussi à la théorie sémiotique :

- a) Qu'est-ce qui fait «tenir» le plan figuratif du discours? Ce n'est pas, bien souvent, le vraisemblable de la représentation, ni la structure thématique d'un univers de valeurs articulées en axiologies.
- b) Quel est le statut théorique des figures que le discours déploie?
- c) Comment concevoir le rapport d'un sujet au système figuratif qui lui est corrélatif dans la vision ou dans l'interprétation? Peut-il y avoir une définition discursive du sujet?

Telles sont les questions que je voudrais développer pour aboutir à quelques propositions de sémiotique discursive et à quelques remarques sur la sémiotique des passions.

1. DES FIGURES MISES EN DISCOURS

ou le statut figural des grandeurs figuratives

Les figures, ou grandeurs figuratives, sont les éléments constitutifs de la discursivisation, puisque cette opération consiste dans la convocation et le déploiement de figures. Mais quel est le statut spécifique des figures dans le discours qui les porte et pour autant qu'elles sont «en discours»?

Dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et Courtés définissent les grandeurs figuratives² comme des unités du contenu qui correspondent aux figures de l'expression du monde naturel (ou de la sémiotique du monde naturel). Deux caractéristiques sont donc à retenir : on est bien dans le plan du contenu (et non pas de l'expression) et on y inscrit, avec les figures, des éléments relatifs au monde naturel; c'est donc dans l'organisation discursive du contenu que se manifeste le rapport de l'énonciation au monde naturel, ce qui n'est pas sans conséquences pour aborder, en sémiotique, le problème de la référence et de son rapport à l'énonciation.

Dans la perspective habituelle du parcours génératif, on considère que les grandeurs figuratives sont convoquées pour prendre en charge les valeurs thématiques préalablement articulées et catégorisées par les structures établies au niveau sémio-narratif. La figurativisation peut certes conduire à une certaine iconicité du discours, elle reste cependant ancrée dans et par les structures sémio-narratives. Le plan figuratif dont Greimas pour-

tant soulignait l'autonomie lorsqu'il mettait en place la composante discursive³ risque alors de perdre de sa consistance. Et la démarche d'analyse tend à négliger la spécificité de l'organisation figurative : on renvoie les parcours figuratifs à des stéréotypes de représentation, ou bien on les résume et on les unifie dans des rôles thématiques, connus d'ailleurs pour articuler sans trop de failles la composante discursive à la composante narrative et aux structures actantielles, comme l'indique Greimas dans l'article cité plus haut⁴. Tout se passe alors comme si le figuratif (les grandeurs figuratives déployées en parcours) était là pour concrétiser (figurativer, voire représenter) les positions actantielles et les valeurs du niveau sémio-narratif. L'analyse de la composante discursive tend alors à reconstituer, entre les niveaux du contenu, la forme du signe : les figures sont les signifiants d'un signifié plus profond, et l'analyse du plan figuratif devient un décodage des grandeurs figuratives qui cherche à désigner et à construire l'univers des valeurs qu'elles représentent. Les textes que nous avons analysés nous rappellent bien souvent l'autonomie du plan figuratif, et sa résistance à un décodage simple. Ils nous renvoient au principe hjelmslevien (et greimassien) de la séparation de la manifestation et de l'immanence. La manifestation textuelle développe un univers de signes liant signifiant et signifié, mais l'analyse de la signification sépare expression et contenu comme deux plans distincts dont la structure propre est à construire. L'analyse de la signification commence par un déliement du signe.

Si le niveau discursif est un niveau autonome d'organisation du contenu, c'est que, dans un texte, le discours dans sa globalité prend en charge le tout de signification que constitue le micro-univers sémantique. Le discours, pour reprendre une expression de J. Geninascas, constitue une totalité signifiante qui n'est pas la somme de signes successifs qui s'y trouveraient convoqués⁵. Il faut résister à lier figures et valeurs dans la structure du signe et, bien au contraire, supposer que les éléments figuratifs qui constituent le plan discursif ne sont pas des signes, mais qu'ils sont plutôt des non-signes, des «figures» au sens que Hjelmslev donne à ce terme.

La mise en discours serait donc une opération d'articulation, ou d'agencement, de non-signes; et cette opération serait caractéristique d'un acte énonciatif de manifestation d'un univers sémantique. Les figures du monde naturel installées par le discours au niveau du contenu ne le sont pas pour être aussitôt sémantisées par les valeurs du niveau sémio-narratif; elles sont là comme des non-signes dessinant la perspective d'un acte énonciatif, et c'est comme telles qu'il s'agit de les interpréter.

Nous empruntons à J. Geninascas le terme de «figural» pour désigner ce statut proprement discursif des grandeurs figuratives⁶. Ces grandeurs sont déployées par le discours, en des parcours que ne vient pas résu-

mer un rôle thématique; elles demeurent séparées (coupées) et de leur valeur de sens du côté thématique et sémio-narratif, et de leur valeur de représentation du monde du côté référentiel, pour autant qu'elles ne se tiennent que dans leur agencement discursif, ou, autrement dit, qu'elles n'ont d'existence que discursive. Ainsi posées, ces grandeurs ne peuvent être directement décodées ou référentialisées, mais elles ont à être interprétées dans la perspective de l'acte énonciatif qui les met en parcours.

La mise en discours, en quoi se réalise l'énonciation, fait donc subir aux grandeurs figuratives, qu'elle convoque à partir des configurations discursives, une épreuve du vide. Entre la virtualité où elles se trouvent dans les configurations discursives, pleines de la multiplicité du sens et des usages, et l'actualisation où elles se trouveraient mises «en valeur» par une structure sémio-narrative spécifique qu'elles prennent en charge, il faut prévoir une phase de «vide», où les grandeurs figuratives sont à l'état «figural», à l'état de signifiant sans signifié plutôt qu'à l'état de signe où la figure se trouve liée à une valeur.

Cette position est sans doute «fugitive» dans bien des productions discursives où les figures, une fois réinstallées dans un monde de références et de valeurs («monde du texte», monde possible ou *fabula*), vont pouvoir fonctionner comme des signes décodables et reconnaissables. Mais il nous a paru que les textes bibliques (récits de rêves et de visions en particulier) maintenaient le suspens discursif de la figure, et laissent entre figure et valeur (entre signifiant et sens approprié) un écart qui fait appel à un lieu d'interprétation et de signification échappant au monde de la représentation référentielle et au monde de la valeur, et qui serait proprement le lieu réel de l'énonciation.

Les textes que nous avons travaillés laissent ainsi apparaître, à côté des «métamorphoses» où ils proposent un monde fictif et un sens manifeste, ce que nous proposons d'appeler des éléments d'«anamorphose», des singularités, rappelant que les figures sont bien, là, en discours, et que c'est de cette mise en discours qu'elles acquièrent une existence spécifique. L'anamorphose dessine une perspective d'interprétation discursive, énonciative, à distance des dimensions référentielle et thématique du plan figuratif.

Anamorphotiques ou figuraux, ces non-signes correspondraient donc à la transformation proprement discursive des figures du monde naturel : le discours transforme les signes reconnaissables (visibles en quelque sorte) et les signes décodables en signifiants visuels. Et il faut ici préciser les distinctions entre visible et visuel d'une part, signe et signifiant d'autre part.

Les figures sont des signifiants discursifs

Le figural introduit dans le discours la règle du si-

gnifiant. Les figures ont le statut de signifiant parce que, une fois mises en discours, elles sont constituées en chaîne où elles se renvoient les unes aux autres (plutôt que de renvoyer aux valeurs qu'elles représentent), de telle sorte que l'enchaînement seul atteste une signification qu'aucun élément pris en lui-même ne peut représenter. Avec le discours, on passe donc de l'ordre des signes décodables à la chaîne discursive interprétable. Prises comme signifiant, les figures ne représentent rien, elles ne valent pas (ou plus) pour le sens qu'elles donneraient à saisir, ni pour le savoir auquel elles donneraient accès, mais elles attestent, comme un symptôme, une instance d'énonciation qui n'est pas représentable dans les signes du texte manifesté.

Du visible au visuel

Le figural transforme le visible en visuel. Les récits de vision en sont un cas exemplaire. Il y a dans ces discours des figures du monde naturel, nombreuses, diverses, variées, mais il ne s'agit pas pour ces discours, tout figuratifs qu'ils soient, de proposer le décalque d'un monde offert au regard, et de se trouver vérifiés ou infirmés par lui; il s'agit plutôt de construire une vision et d'y articuler une place de sujet, et comme l'écrit J.B. Pontalis à propos du rêve «de donner à voir ce qui échappe à la vue»⁷. Le discours est «visionnaire» parce que, convoquant et agençant singulièrement par les règles du discours de multiples figures du monde naturel, il articule la visualité de ce qui, appartenant au lieu réel de l'énonciation, n'est en rien visible, bien plus qu'il ne reconstitue les éléments d'un «spectacle». Le caractère «visuel» du discours s'annonce par cette «déformation cohérente» du monde dont parlait M. Merleau-Ponty⁸, une déformation qui n'est pas là seulement pour relancer la curiosité, mais une déformation dont la cohérence (discursive) signale un foyer, un point focal. La «déformation du monde» relève d'une cohérence discursive parce que ce sont maintenant les règles du discours (métaphore, métonymie...) et non pas seulement celles de la «vraisemblance» du monde qui président à l'agencement discursif.

Déliées de leur fonction de représentation des choses, les grandeurs figuratives ne sont pas pour autant renvoyées au fonctionnement «allégorique» de la représentation concrète de valeurs abstraites. Elles servent moins à montrer ce qui est figuré par le discours qu'à dire, comme éléments visuels, ce qui est figurant de l'instance d'énonciation. Le visuel serait alors ce qui dans le discours qu'on analyse reste non parfaitement thématizable, non parfaitement identifiable dans le monde, mais ce qui, du monde visible et connaissable, se plie aux nécessités de l'énonciation elle-même.

2. STATUT DISCURSIF DU SUJET

Les textes bibliques que nous avons analysés nous obligent à chercher une définition du sujet qui soit rela-

tive à la composante discursive, alors que la sémiotique situe plus communément la définition du sujet au niveau narratif, soit dans la syntaxe narrative (actant sujet), soit dans le schéma narratif (sujet opérateur, sujet d'état). Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de concevoir le sujet relativement aux valeurs, aux objets-valeurs, et aux opérations réglant la jonction entre sujet et objet. La formalisation narrative de l'énonciation ne donne finalement pas de définition spécifique du sujet de l'énonciation. Le sujet narratif apparaît donc comme l'effet de la catégorisation élémentaire des valeurs, et la récente *Sémiotique des passions* de Greimas et Fontanille⁹ le confirme quand, posant les préconditions de la signification, elle ne fait place au sujet proprement dit qu'à partir de la discrétisation et de la catégorisation des valeurs en objets.

Cette conception «objectale» du sujet a été remarquée et critiquée par J.-Cl. Coquet, dont la théorie sémiotique du sujet repose sur le préalable de l'énonciation¹⁰. Distinguant prédication et assertion comme deux moments constitutifs de celle-ci, il met en place les deux pôles actantiels corrélatifs de non-sujet (prédication) et de sujet (assertion). Ces propositions sont importantes, dans la mesure où : a) elles posent en préalable une conception énonciative du discours, b) elles considèrent d'emblée une conception clivée de l'actant (non-sujet/sujet) et c) elles font procéder ce clivage de l'altérité et de l'antériorité de la langue que doit assumer l'homme qui parle. Toutefois la mise en œuvre de ces propositions se développe plutôt au niveau narratif (dans une grammaire modale) qu'au niveau discursif tel que nous l'avons défini plus haut.

Au niveau de la composante discursive, Greimas ne parle pas directement de sujet, mais d'une instance — ou d'un pôle — d'énonciation présupposée par les procédures de la mise en discours. Cette instance est construite comme un centre de perspective du dispositif actoriel, spatial et temporel : ce qui dans le discours énoncé est projeté comme «non-je, non-ici, non-maintenant» dessine la place d'un «je, ici, maintenant», point de perspective, distinct du lieu empirique de l'énonciation. On peut se demander si cette conception de l'énonciation, située au niveau de la composante discursive, n'est pas trop «statique» et «spéculaire». Le centre de perspective ou le point de vue énonciatif sont cernés à partir du tableau ou du cadre dessiné par le dispositif figuratif, réduit ici à ses trois axes syntagmatiques fondamentaux (actorialisation, spatialisation, temporalisation). Et il s'agit bien de tableau, parce que le discours semble pris ici comme une scène organisant un monde, un cadre spatio-temporel pour des acteurs. Le pôle d'énonciation est alors le «point de vue» du spectateur de la scène représentée (ou le foyer générateur de la disposition figurative).

Le figuratif semble donc abordé ici du côté de la représentation du monde. Relatif à ce spectacle et à son cadre, le sujet serait orienté vers un monde à contem-

pler, à connaître, à parcourir, comme le champ des actions où se manifestent les univers de valeurs catégorisés au plan sémio-narratif. Les textes que nous avons travaillés suggèrent une autre problématique et font porter l'attention vers cette autre face de la dimension figurative que nous avons appelé système figural. Visions et rêves convoquent bien des figures du monde pour des scènes dont le sujet tiendrait la perspective, mais ils manifestent également une déformation de la scène figurative, non pas pour forger un autre monde, irréel ou fictif offert pour un spectacle plus étrange, mais pour faire apparaître la mise en discours elle-même, un ordre du discours qui n'est pas l'ordre du visible. Le spectacle se brouille avec la nuée, la métamorphose est scandée par l'anamorphose, par ces éléments figuraux où le discours suspend la référence et le sens. Nous avons fait l'hypothèse que cette transformation figurale du plan figuratif est une manifestation spécifique de l'énonciation et qu'elle produit la fonction spécifique d'un sujet de l'énonciation.

Le position de ce sujet est hautement paradoxale, puisqu'elle apparaît au moment et au lieu où se trouvent suspendues la représentation et la valeur, et où les figures s'articulent et s'enchaînent comme des signifiants dont le signifié est barré. Alors que le sujet narratif en appelle à une organisation des valeurs qui le détermine, alors que le sujet figuratif en appelle, comme centre de perspective présumé, au déploiement d'une représentation actorielle, spatiale et temporelle du monde, le sujet discursif (ou sujet de l'énonciation-mise en discours) en appelle à l'ordre du discours entre les éléments duquel il se trouve interprété. Le sujet de l'énonciation, tel qu'il apparaît dans la scansion discursive de la métamorphose et de l'anamorphose (du figuratif et du figural, des signes et des signifiants) n'est pas à proprement parler un sujet fondé sur l'«esthésie» ou sur l'apparition du monde (figuratif), mais un sujet barré, que la mise en discours manifeste, mais dont elle ne donne pas d'image.

Nous retrouvons alors un des principes fondateurs de la sémiotique : la nécessaire distinction entre manifestation et immanence. La manifestation discursive atteste une signification (immanente), mais elle n'en est pas la représentation. La signification, parce qu'elle est immanente, doit être supposée comme ce qui soutient le texte qui la manifeste, mais elle doit être construite à partir de modèles, parce que le texte ne la représente pas. Les paliers hiérarchisés du parcours génératif proposent de tels modèles, du côté d'une logique de l'articulation du sens en termes de valeurs, mais il convient également de construire des modèles de la signification immanente qui se trouve manifestée dans la mise en discours des éléments figuratifs. Ces modèles, pensons-nous, peuvent être cherchés du côté de l'anthropologie et de la structure du sujet parlant (discourant).

Il apparaît ainsi que le plan figuratif du discours doit être soumis à une double investigation. L'une s'engage

du côté du thématique et tente de montrer comment les discours assurent la figurabilité des structures profondes sous-jacentes à l'organisation de la signification, c'est la piste largement ouverte et développée avec l'hypothèse du parcours génératif. L'autre voie s'engage sur le versant de l'énonciation et tente de montrer comment la figurabilité du discours, par son enchaînement, répercute un réel impossible à représenter mais où se trouve la place du sujet de l'énonciation. Ce lieu réel de l'énonciation, qu'aucune figure, qu'aucun signe ne représente, ne se manifeste en discours que par la déformation de la représentation figurative (anamorphose *versus* métamorphose) et que dans les limites de l'articulation sémio-linguistique des valeurs. Les textes bibliques que nous avons travaillés semblent attester tout particulièrement cette contrainte énonciative des règles du discours.

Nous avons essayé de cerner une approche discursive de la fonction de sujet, en l'articulant à la chaîne des figures mises en discours. Le sujet de l'énonciation n'est pas défini par les procès de communication du message, ni au centre de perspective des représentations figuratives du discours; il n'est pas relatif aux valeurs catégorisées et axiologisées, mais il est manifesté par l'agencement du discours qui scande les éléments figuratifs comme des signifiants figuraux. Si la mise en discours est ainsi le lieu de manifestation du sujet de l'énonciation, l'émergence du sujet advient tout autant du côté de l'instance de «production» du discours que du côté de l'instance de «réception» : écrire et lire sont des actes de mise en discours de figures. La lecture est un acte d'énonciation lorsqu'elle passe du décodage des grandeurs figuratives (correspondance directe du figuratif au thématique, de l'expression au contenu) pour lequel un code est requis, mais pas un sujet, à l'interprétation d'une chaîne figurale dans laquelle se trouve manifestée et déployée la structure du sujet énonçant. Il est alors question de lire pour entendre dans les textes ce qui est dit du sujet parlant que nous sommes. Les textes ne sont pas seulement des modèles de représentation du monde, ou d'organisation des contenus, ils témoignent des formes du sujet parlant.

3. REMARQUES SUR LA SÉMIOTIQUE DES PASSIONS

Cette approche discursive du sujet de l'énonciation autorise quelques propositions sur la sémiotique des passions, sur le rôle et la place des passions dans la constitution du sujet en sémiotique. Les derniers travaux de Greimas consacrés à la sémiotique des passions mettent en forme sémiotique cette «face cachée» du sujet que la sémiotique de l'action (sémiotique narrative) semblait ne pas pouvoir encore décrire. La réflexion s'est développée, dans le cadre sémio-narratif, à partir d'une recherche sur les modalités, sur la modalisation du faire et sur la modalisation de l'être. Elle a conduit à postuler, lié au parcours génératif, un niveau des pré-condi-

tions de la signification (niveau des tensivités phoriques, des modulations et des valences) centré sur un dispositif minimal d'attraction/répulsion d'où pourrait émerger, avant toute position du langage, un sujet posé dans le monde et pouvant devenir sujet sémiotique corrélatif de la catégorisation des valeurs et des objets. Ces éléments phoriques sous-jacents peuvent se trouver à tout moment convoqués et discursivisés sous la forme d'aspectualisations et de parcours (schémas) pathémiques du sujet en interaction avec les parcours (schémas) narratifs. Dans la perspective discursive que nous avons présentée, il paraît possible de rendre compte également d'un dispositif originaire des passions déterminé par l'ordre du discours. Si le sujet de l'énonciation est posé comme effet du discours (de la mise en discours des figures), c'est également à partir du plan figuratif qu'on pourrait situer un dispositif passionnel.

Ici encore les récits de visions sont un terrain d'analyse privilégié. Il nous a semblé en effet que la scansion discursive entre métamorphose et anamorphose, entre signe et signifiant, pouvait manifester le point de clivage et d'émergence du dispositif passionnel. Parce qu'il construit et offre un monde de représentation, le discours ouvre le sujet à l'appropriation de l'objet, à la conjonction possible à ce qui l'identifierait en plénitude. Ce pôle, ou cette face, du dispositif figuratif est celui de la jouissance où le sujet s'articule à l'objet au point de s'y confondre par jonction. Mais le discours, en tant qu'il manifeste un dispositif figural, en tant que les figures qu'il déploie sont soutenues par leur enchaînement (et non par leur sens thématique ou référentiel), en tant justement qu'il barre le sens et la représentation référentielle, interdit la jouissance et suspend toute jonction du sujet et de l'objet. À cet effet du discours correspond la crainte, provoquée par la perte de l'objet de jouissance. Ces deux faces du dispositif discursif sont indissociables comme sont indissociables ces deux pôles constitutifs et élémentaires de la passion du sujet. Jouissance et crainte n'obéissent pas à la logique d'une alternative conjonction/disjonction telle que celle qu'articule le niveau sémio-narratif et la logique des valeurs. Elles nouent une corrélation (◊) constitutive du sujet divisé naissant de l'effet même du discours et de l'énonciation. Dans cette hypothèse, la passion serait bien un moment d'émergence du sujet sémiotique, d'un sujet qui ne serait pas seulement le vivant lié au monde des choses et à la perception sensible, mais d'un sujet humain dont le

rapport aux choses est fondé par l'ordre du discours (et de la mise en discours) où seulement il peut advenir, c'est-à-dire par l'instauration du signifiant dont toute énonciation est toujours un écho répété dans le discours¹¹.

1. L'exemple d'anamorphose qui sert de modèle à notre réflexion est le fameux tableau de Holbein, intitulé «*Les Ambassadeurs*» (National Gallery, Londres).
2. Greimas, A.J. et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette, 1979, article «*Figuratif*», p. 146.
3. Greimas, A.J., «*Les actants, les acteurs et les figures*», *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 49-66.
4. Greimas, A.J., *op. cit.*, p. 65.
5. Geninasca, J., «*Sémiotique*» dans *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte* (sous la dir. de M. Delcroix et F. Hallyn), Paris, Duculot, 1987, p. 48-64.
6. Geninasca, J., «*L'identité intra- et extratextuelle des grandeurs figuratives*» dans *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas* (sous la dir. de H.G. Ruprecht et H. Parret), Paris-Amsterdam, Benjamin, 1985, p. 203-214. Le terme de figural a été également introduit dans la terminologie sémiotique par C. Zilberberg, dans un usage un peu différent (cf. Greimas, A.J. et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette, 1986, article «*figure*», p. 92).
7. Pontalis, J.B., *La Force d'attraction*, Paris, Seuil, 1990.
8. Merleau-Ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964. Merleau-Ponty écrit, à propos de la ligne chez Matisse : «*Figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses, ni chose. C'est un certain déséquilibre ménagé dans l'indifférence du papier blanc, c'est un certain forage pratiqué dans l'en-soi, un certain vide constituant [...] qui porte la prétendue positivité des choses*» (p. 76).
9. Greimas, A.J. et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
10. Coquet, J.-Cl., *Le Discours et son sujet*, I, Paris, Klincksieck, 1989; «*Réalité et principe d'immanence*», *Langages*, n° 103, 1991, p. 23-35.
11. Le texte qu'on vient de lire reprend deux contributions données à Montréal, en mai 1992, au Colloque «*Rêves bibliques – Passions littéraires*» dans le cadre du Congrès de l'Acfas.

LA PASSION DE LA HONTE

dans *Les Confessions* de J.-J. Rousseau

FRANCINE BELLE-ISLE

Dans ce qui se présente ici comme une *lecture* de la honte dans l'écriture autobiographique de J.-J. Rousseau, nous voudrions montrer les effets de textualité qu'un affect peut produire lorsqu'il est promu au rang de la passion, c'est-à-dire quand le sujet de son énonciation en est à la fois la victime malheureuse et l'agent-metteur en scène tout-puissant. Nous verrons comment le narrateur des *Confessions* rêve sa honte, la travaille jusqu'au fantasme créateur, déplaçant et condensant ses représentations pour en faire les figures mêmes de sa *fiction* autobiographique. D'abord thématisée comme un mal «invincible», la honte chez Rousseau devient, par effets de mirage et de leurre, une véritable *passion littéraire*, comme si d'un affect avoué dans la gêne Jean-Jacques faisait émerger, triomphant, le Livre de sa gloire.

Taking the form here of a *reading* of shame in the autobiographical writings of Jean-Jacques Rousseau, this article seeks to show the textual effects which can be produced by an affect when it becomes a passion, that is when the subject of its enunciation is at once its unhappy victim and the all-powerful agent-producer. The analysis shows how the narrator of *Les Confessions* dreams his shame, develops it into a creative fantasy, and by displacing and condensing its representations, makes of it the very figures of his autobiographical *fiction*. Presented at first thematically as an "invincible" pain, shame becomes, through effects of deception and illusion, a veritable *literary passion*, as though from an affect painfully confessed by Rousseau, emerges, triumphant, the Book which wins him glory.

Intus, et in Cute

Sémiotique de l'affect. Peut-être Protée a-t-elle commis une imprudence — mais le nom d'une revue même entraîne aussi son programme — en titrant sa réflexion présente de ce qui forcément fait appel au corps, d'abord au corps, et ensuite aux multiples reprises qu'une énonciation arrive à mettre en figures de discours. Sémiotiquement parlant, Greimas et Fontanille ont eu raison de commencer par où les choses finissent, la *passion*, qui est toujours un affect d'élection, reconnu comme signe d'une possible diégèse et, comme tel, donné au travail de la narrativisation. C'est dire que l'affect passionnel ou en voie de le devenir, parce qu'il se dérobe à son destin anarchique et sauvage, celui d'ignorer la *Gestalt* qui le provoque, n'est plus cette «première et irrésistible impulsion», dirait Rousseau, invincible donc en sa poussée, et symptôme d'une cohérence fracturée, abolie dans l'effacement d'un «parcours génératif» inconnaissable, fût-ce en après-coup. Déjà énoncé hors sa singularité, déjà contextualisé en proposition cognitive par les représentations dont il fait sa référence, l'affect passionnalisé entre en terrain symbolique, payant sa mise en syntagme du paradigme perdu de sa folie, mais sauvant par là même son accès à la signification, cette fin

du sens nécessaire et suffisante. C'est en ce point d'arrêt, alors point de départ, que la sémiotique narrative et discursive¹ peut prendre à sa charge le poids des *passions* et essayer d'en suivre le tracé sémantique à travers leurs retombées *in effigie*. C'est en ce point-là seulement, ce qui n'est pas rien, même si ce n'est pas tout.

Ce n'est pas rien. D'avoir par exemple à décider des catégories d'objets pathémiques, de la valence et de l'efficacité des émotions manifestées à l'intérieur du schéma actantiel, de la pondération à leur accorder dans la dynamique de l'esthésie, sans quitter l'immanence du texte, avec par ailleurs l'obligation de savoir lire les nombreux simulacres de la passion parlée, dans ses énoncés et dans son énonciation. De la simple émotion à la passion la plus vive, il y a, en effet, un écart qui frise l'antinomie, et pas seulement à cause des modulations tensives, trompeuses en leurs apparences souvent, mais aussi parce qu'il existe, sur la scène du texte comme sur la scène du monde, des émotions éclatantes, feux d'artifice et de paille, éblouissants et éphémères, et des passions contenues, ravageuses dans leur discrétion même, feux de braise jamais éteints. Alors à moins de faire comme si ces variations de la syntaxe affective étaient indifférentes, il faut bien y regarder de plus près et accepter de mesurer le pathémique à sa force d'altération, à son pouvoir de révolution, et autrement que juste dans l'instantanéité du *dit*, aussi dans les effets de production du *dire*.

Écriture des dispositions et sentiments d'une «âme expansive», *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau sont le théâtre exemplaire de ces jeux de représentation auxquels se lient des affects modèles, au statut passionnel pourtant instable selon qu'on se place au plan du contenu ou de l'expression, qu'on juge de la situation «historique» (celle du héros) ou textuelle (celle du narrateur). Entre autres possibles, prenons l'épisode du peigne brisé de Mademoiselle Lambercier². Ici «l'indignation, la rage, le désespoir» de Jean-Jacques devant l'injustice dont il est la victime, dont il a été et dont il reste la victime. Nommé dans son brouillage polysémique, inscrit comme complexe dans ses déterminations, l'affect traverse la diégèse et recouvre l'histoire entière de sa charge déséquilibrante. Pour l'enfant du passé «[q]uel renversement d'idées! quel desordre de sentiments! quel bouleversement dans son cœur, dans sa cervelle, dans tout son petit être intelligent et moral!» (p. 19). Pour l'homme du présent dont le trouble se conjugue au *je* de l'énonciation, l'émoi est intact et a acquis une autonomie qui le répercute au-delà de son ancrage d'origine :

Je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore; ces moments me seront toujours présents quand je vivrois cent mille ans. Ce premier sentiment de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans mon âme, que toutes les idées qui s'y rapportent me rendent ma première émotion; et ce sentiment, relatif à moi dans son origine, a pris une telle consistance en lui-même, et s'est tellement détaché de tout intérêt personnel, que mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retomboit sur moi. (p. 20)

Le constat énoncif de la valeur perturbatrice de ce flux d'indignation-rage-désespoir est clair, et constitue à lui seul une des plus belles descriptions de l'affect comme décharge massive, rupture foudroyante. Rien n'y manque : ni dans l'être, (dys-)phorique et plein, ni dans le faire, récurrent et stable. Clôture soudaine de l'innocence et de la sérénité du premier âge — «Dès ce moment je cessai de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir des charmes de mon enfance s'arrête là» (p. 20) —, le surgissement de l'affect s'ouvre sur le temps réitéré du mal et de la souffrance. Ici sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation se rejoignent dans une parfaite identité de perception, comme si l'agir de l'un, évident et indiscutable, était aussitôt entériné par le dire pathémique de l'autre. La cassure thymique que produit l'affect déclenche la *crise* émotionnelle et la cristallise en une radicale transformation de la proprioceptivité du sujet, définie comme immuable désormais. Brutalement arraché à lui-même, à sa transparence originelle, et pour toujours scandalisé des cruautés et des noirceurs du monde, Jean-Jacques voit son programme d'action modalisé par l'être nouveau qu'il est devenu :

rendu «moins honteux de mal faire, et plus craintif[s] d'être accusé[s]» (p. 21), il va cependant convertir cette blessure morale en *passion* féroce pour la justice, faisant ainsi servir à la vertu les prémisses de sa corruption. La fin des premières naïvetés, des émerveillements spontanés, des candides espérances marque pourtant le début d'une souillure combattue sur presque trente ans d'existence.

Ces trente années dont précisément l'instance narrative s'empresse de faire l'économie tout de suite après, dans une formidable ellipse de narration, pour se retrouver par le souvenir exactement là où il vient d'être dit que le héros ne pouvait plus être! En un véritable déni de la figure événementielle énoncée, la représentation formelle du récit invalide les effets passionnels de l'affect — l'innocence devenue flétrissure, la flétrissure devenue noblesse de cœur — et ramène celui-ci à ce qu'il est seulement encore : une émotion violente certes, mais irrécupérable et stérile, comme incompétente à générer par elle-même la performance qu'elle a pourtant thématiquement imaginée :

Près de trente ans se sont passés depuis ma sortie de Bossey sans que je m'en sois rappelé le séjour d'une manière agréable par des souvenirs un peu liés : mais depuis qu'ayant passé l'âge mur je décline vers la vieillesse, je sens que ces mêmes souvenirs renaissent tandis que les autres s'effacent, et se gravent dans ma mémoire avec des traits dont le charme et la force augmentent de jour en jour; comme si, sentant déjà la vie qui s'échappe, je cherchois à la ressaisir par ses commencements. Les moindres faits de ce tems-là me plaisent par cela seul qu'ils sont de ce tems-là. (p. 21)

Revenant pour ainsi dire sur ses affirmations précédentes comme pour en démentir la portée, la voix narratrice annule immédiatement le temps de la transformation et fixe les douceurs de l'enfance dans la pérennité d'une mémoire sélective, tout occupée à faire «encore tressaillir d'aise» le héros que cette voix n'a pas cessé d'être et qu'elle reconnaît dans le présent revenu d'une enfance restaurée. Ramené juste à la place d'où il s'était cru délogé pour toujours et s'y réinstallant avec un bonheur intact, le sujet énonciateur formule dès lors ses «je sens», «je me rappelle», «je vois», «je sais» comme des modalités de perception invariables, mettant l'enfance définitivement à l'abri de toute altération mauvaise. Il peut bien venir de déclarer avoir perdu autrefois, sous le feu de l'indignation, jusqu'au goût de cultiver ses petits jardins, ses herbes et ses fleurs, et avoir renoncé à «grater légèrement la terre et crier de joie en découvrant le germe du grain [...] semé» (p. 21), cela est sans conséquence et ne l'empêche pas, quelques lignes plus loin, de raconter précisément une histoire de jardinage, celle du noyer de la terrasse, choisie parmi d'autres en raison directe du plaisir qu'il prend à la dire, renouant ainsi avec les candeurs enfantines et les folles excitations du passé. Avant donc de consentir peut-être à la flétrissure annoncée dans la diégèse et aux valeurs de réparation

auxquelles elle oblige, et comme si elle avait besoin de ce déni du récit pour établir sa permanence, l'innocence résiste, s'affirme et indique dans le tissu du texte que, malgré le paradoxe que cela implique, elle échappe au programme dynamique que l'affect avait tracé pour elle sans pour autant avoir la force passionnelle de le faire s'accomplir. Il faudra la puissance d'un autre affect, la honte, celle-là authentique passion littéraire, pour que l'indignation-rage-désespoir trouve, quelque soixante pages après, l'impulsion nécessaire à la réalisation de son plan de travail et prenne place – comme adjuvant indispensable – dans l'organisation systématique de la honte, grand agent-programmeur des stratégies discursives des *Confessions*.

La honte des *Confessions* n'est pas, en effet, la banale émotion, nécessaire et prévisible, qu'un texte de dévoilement suppose toujours quand il entend faire la preuve de sa bonne foi. Elle n'est pas non plus juste un affect, puisque non seulement elle ne fait pas qu'altérer le sujet dans son énonciation, le troubler dans ses aveux jusqu'à l'égarement, l'affecter dans son être, son faire et son dire, mais qu'elle le propulse aussi dans une aventure impossible, effet de ravissement et de *passion* qui l'excentre de lui-même et lui fait prendre le risque de son écriture. C'est dans ce jeu de mort et de vie, originaire et fatal, celui de la passion précisément, que la honte signale ici, au-delà du principe de plaisir, le poids de sa misère en même temps que l'étendue de son pouvoir.

RUBAN VOLÉ, OBJET MANIPULÉ

Posé par Rousseau comme le livre de la vérité et de la transparence, le texte des *Confessions* est donc aussi celui de la honte étalée, éprouvée à retardement, hors des feintes de la dissimulation et du mensonge, dans l'évidence du mal enfin dénoncé. Comme en témoignage, dans une mise en abyme parfaite, l'histoire du ruban volé³. Nommé comme l'élément déclencheur du projet autobiographique – «Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions» (p. 86) –, le souvenir cruel de l'affaire Marion vient à bout des résistances de Jean-Jacques et le livre tout entier, dans l'aveu arraché, aux tourments de «l'invincible honte», cette «compagne de la conscience du mal». Rattrapé là où il avait voulu se dérober, Jean-Jacques consent au bout du compte à payer la dette de sa honte, s'acquittant des charges du passé dans le présent de son écriture. C'est du moins ce qu'il voudrait faire croire, même si le récit porte une performance autrement perverse, qui devrait obliger le lecteur à ouvrir l'œil et l'empêcher de prendre des vessies pour des lanternes, ici un énoncé pour ce qu'il n'énonce pas...

Sur plus de trois pages, Jean-Jacques va s'accuser d'un «crime» de jeunesse, faisant au grand jour le pro-

cès de sa culpabilité, apparemment submergé du flot de sa turpitude. Devant son lecteur devenu confident privilégié, il bat sa coulpe et oppose, sans pitié pour lui-même, les horreurs de son «impudence infernale» aux timidités craintives d'une «pauvre fille» sans défense. Triplement coupable – il est voleur, menteur et calomniateur –, il se tire pourtant d'affaire auprès du Comte de la Roque, qui lui donne le bénéfice du doute et, du même coup, hésite à laver Marion de tout soupçon, pour des raisons d'ailleurs équivoques et assez obscures («On ne parut pas se décider absolument, mais les préjugés étoient pour moi» (p. 85)), mais qui ont finalement beaucoup à voir avec l'indignation-rage-désespoir de tout à l'heure comme on pourra bientôt s'en rendre compte. Renvoyés donc tous les deux, avec la prédiction «que la conscience du coupable vengeroit assez l'innocent» (p. 85), ils sont laissés devant le tribunal de la vie, en l'occurrence ici au bon jugement du lecteur... Voyons les faits. Jean-Jacques coupable de vol? Oui certes, de celui d'un «*petit ruban* couleur de rose et argent *déjà vieux*». «Beaucoup d'autres *meilleures* choses étoient à ma portée», nous dit-il, mais «ce ruban seul me tenta, je le volai, et comme *je ne le cachois guères* on me le trouva bientôt» (p. 84). Péché véniel, pourrait-on dire, et commis bien «innocemment» par qui se décrit – à tort et sans commune mesure! – d'une «audace diabolique», d'ailleurs bien plus séduisante que les fadeurs pleurnichardes de la douce et insignifiante Marion. Le lecteur n'a donc pas à s'étonner quand, à la fin de sa narration, Jean-Jacques abat ses cartes et montre qu'il gagne la partie au jeu de l'indulgence :

L'âge est encore une attention qu'il est juste de faire. A peine étois-je sorti de l'enfance, ou plutôt j'y étois encore. Dans la jeunesse les véritables noirceurs sont plus criminelles encore que dans l'âge mur; mais ce qui n'est que foiblesse l'est beaucoup moins, et ma faute au fond n'étoit guère autre chose. (p. 87)

Il le savait depuis le début, bien sûr, mais il fallait prendre quelques précautions avant de ramener le «crime» à ce qu'il est : une étourderie d'enfant! Peu importe à présent qu'il ait déjà dit que l'enfant en lui était mort depuis longtemps à cette époque et qu'en cette occasion précisément, il montre bel et bien qu'il est devenu cet être «moins honteux de mal faire, et plus craintif d'être accusé», puisqu'il a dit aussi – bienheureux déni! – que les charmes et les candeurs de l'enfance ne l'avaient au fond jamais quitté...

Où donc s'en va maintenant la culpabilité? Qu'en est-il du poids de la honte? Quarante ans de remords ne peuvent tout de même pas se résorber dans le simple constat d'une méprise, ce serait vraiment trop bête, et le lecteur risquerait de ne pas être la dupe de cet arrangement facile, résultat d'une rationalisation tellement claire qu'il n'est pas nécessaire d'être psychanalyste pour la voir! Aussi en vidant de toute gravité son acte délicieux, Jean-Jacques ne cherche-t-il pas à clore le débat, mais bien à le faire porter juste là où il a choisi de mener

sa bataille contre la honte : non pas sur le «mal en lui-même», mais sur «celui qu'il a dû causer» (p. 87)... Pas sur celui qu'il a causé, incontestable pourtant, puisque Marion a perdu sa charge chez Madame de Vercellis et qu'il «n'y a pas d'apparence qu'elle ait après cela trouvé facilement à se bien placer» (p. 85). Jean-Jacques glisse sur les effets réels de sa faute, comme si d'avoir été lui aussi renvoyé l'excusait d'avoir fait subir le même sort à une victime innocente. Il préfère plutôt localiser sa honte en terrain imaginaire, l'attacher à d'éventuelles conséquences, affreuses mais incertaines : «Je ne regarde pas même la misère et l'abandon comme le plus grand danger auquel je l'aye exposée. Qui sait, à son âge, où le découragement de l'innocence avilie a pu la porter» (p. 85). C'est ici, on le comprend tout de suite, que l'audace de Jean-Jacques est vraiment «diabolique» : déplacée et condensée dans le lieu du rêve, sa honte échappe dorénavant aux trop simples évidences de la réalité, libre de s'éprouver au gré des fluctuations du fantasme (le sien et aussi celui du lecteur, autorisé et encouragé par l'insinuation perfide d'une question laissée sans réponse, dont le suspens pèse lourd à l'image de Marion), sans que jamais la preuve ne soit donnée de sa raison d'être là. Toute sanction alors indéfiniment suspendue...

Devant un tel parti pris de responsabilité et ce débordement d'inquiétude en porte-à-faux, le lecteur peut réagir raisonnablement et refuser de se laisser entraîner à de louches suppositions, pensant de Jean-Jacques qu'il exagère, qu'il n'y a pas de quoi dramatiser et que sans doute la vertu de Marion — comme on dit d'une femme «sa vertu» — est sortie intacte de l'épreuve; qu'il ne doit ni regretter ni avoir honte de ce qui n'existe probablement que dans son imagination. Prêt à ordonner le non-lieu qui délivrerait Jean-Jacques de ses délicatesses de conscience, le lecteur n'en est pas moins très sollicité par l'hypothèse malsaine de la déchéance possible de Marion, aidé en cela par une narration soudain complaisante, attentive à adopter (et pour la seule fois dans l'épisode) une focalisation «distanciée», celle qu'elle veut précisément voir le lecteur épouser :

Elle [Marion] emportait une imputation cruelle à son honneur de toutes manières. Le vol n'étoit qu'une bagatelle, mais enfin c'étoit un vol, et qui pis est, employé à séduire un jeune garçon; enfin le mensonge et l'obstination ne laissoient rien à espérer de celle en qui tant de vices étoient réunis. (p. 85)

Pour être d'une astuce remarquable, la manipulation n'en est pas moins scandaleuse! Dans l'art de convertir une pauvre victime en présumée coupable, il suffit parfois d'un rien, on le voit : par exemple d'une simple projection — certaines défenses sont élémentaires —, mais si habilement faite qu'en un tour de plume Marion se retrouve bouc émissaire idéal, offerte en sacrifice pour une faute qui ne lui appartient pas. Car ce que Jean-Jacques s'emploie à minimiser quand il s'en dit l'auteur — ma faute n'est au fond que faiblesse —, il en souligne pour-

tant la relative gravité quand il la fantasme au compte de Marion — le vol n'est qu'une bagatelle, oui certes, mais c'est tout de même un vol! L'entêtement dans le mensonge, chez lui conséquence malheureuse de l'intimidation à laquelle s'est livré M. de la Roque — «on ne fit que m'intimider quand il falloir me donner du courage» (p. 87) —, le Comte devenant lui aussi «coupable» par détournement des polarités, présente supposé chez Marion toutes les caractéristiques du vice et de la méchanceté. L'avantage de cet autre déni de la réalité est considérable : en plus de forcer le lecteur à remettre en cause, même fugitivement, les positions antagonistes tenues par les deux héros de la scène — «[il] ne sembloit pas naturel de supposer d'un côté une audace aussi diabolique, et de l'autre une aussi angélique douceur» (p. 85) —, il permet surtout de garder en balance, sans risque d'effacement indu, les intensités variables qui mesurent le sentiment de la honte, mais avec les garanties de sécurité que donne le recours possible à la décharge projective, une fois atteint le seuil de tolérance à la culpabilité.

D'autant plus qu'il y a autre chose encore à considérer dans l'organisation mnésique du texte, celle qui a besoin de la médiation du lecteur sans doute mais ne s'y réduit pas, pour que s'explique tout à fait la visée de l'exploit narratif dans l'envolée finale de Jean-Jacques, en conclusion de l'affaire Marion et du livre second des *Confessions*. Car à moins de consentir gratuitement au paradoxe et de renoncer à en connaître les bénéfices, il faut bien essayer de comprendre comment, une fois de plus mais ici après l'aveu honteux d'un «crime» insupportable, Jean-Jacques peut toujours et malgré tout paraphraser son bilan de l'apologie de sa vertu!

Si c'est un crime qui puisse être expié, comme j'ose le croire, il doit l'être par tant de malheurs dont la fin de ma vie est accablée, par quarante ans de droiture et d'honneur dans des occasions difficiles, et la pauvre Marion trouve tant de vengeurs en ce monde, que quelque grande qu'ait été mon offense envers elle, je crains peu d'en emporter la coulpe avec moi. (p. 87)

Ce que Jean-Jacques nous dit ultimement, ce qu'il nous faut entendre en filigrane, comme en sourdine diégétique, c'est que là où Marion a peut-être, a sans doute failli — son «innocence avilie» devenue prostitution de corps —, lui a résisté à la déchéance et a sauvé sa pureté de cœur... La preuve? Elle est déjà écrite et versée au dossier depuis quelque soixante pages, dans cette histoire de peigne brisé qui l'a obligé, avant Marion, à tenir le rôle terrible de la victime injustement accusée, meurtrie à jamais par le scandale de l'imposture. Entre ce qui lui est arrivé alors et ce qui a dû, par la force des choses, arriver à la douce Marion, il n'y a guère de différence, tant la superposition textuelle impose le caractère spéculaire des deux figures de récit. Mise donc dans l'exacte situation qui pourrait faire d'elle le double identique de Jean-Jacques, Marion va pourtant échouer — dans la dynamique passionnelle des *Confessions* tout au moins

— à soutenir jusqu’au bout la comparaison. C’est en tout cas ce que le procès d’énonciation s’emploie à faire croire, comme s’il manquait implicitement à Marion certaine *qualité d’être* lui permettant d’égaliser la performance morale de Jean-Jacques : sauver son innocence, même après l’avoir perdue!

À superposer encore peigne brisé et ruban volé, une dissemblance finit quand même par émerger, qui appartient à l’ordre thymique du texte, à la capacité esthétique qu’ont les acteurs de faire se représenter le drame, de le moduler *affectivement*, d’en faire le lieu de la passion, de leur passion. À ce plan, en effet, la distinction devient évidente entre Jean-Jacques et Marion : l’un est *passionné*, l’autre pas. Devant les marques de l’iniquité, Jean-Jacques s’indigne, rage et désespère, Marion, elle «reste interdite, se tait», pleure et ne se défend au bout du compte qu’avec douceur et «sans se permettre jamais [...] la moindre invective» (p. 85). Si le degré d’innocence bafouée devait s’estimer à l’aune des tensions excessives, si la résistance à l’infiltration des forces mauvaises devait se juger à la démesure des réactions pathémiques, Jean-Jacques n’aurait aucune peine à l’emporter ici, et l’emporte de fait dans les mouvements de son discours, même si dans le cours des choses il aura dû se contenter d’une partie nulle. Il sait que la passion, dans le travail qu’elle accomplit chez qui la vit ou en est le témoin, est facilement gagnante, comme le suggère en une discrète allusion la compréhension qu’il a de son propre théâtre : «[c]ette modération comparée à mon ton décidé lui fit tort» (p. 85)... Le ton décidé de la passion, *Les Confessions* le font résonner en une incessante clameur, dont la *honte* de la faute est sans doute une des variations les plus vives, surtout quand elle se dessine sur un fond d’*indignation* qui la rend tolérable, noble et narrativement rentable.

DÉLIT DÉNI DÉFI

On conviendra aisément que se déploie ici, au ras de l’écriture, un projet énergétique très particulier, de l’ordre du défi. Devant un lecteur-juge rendu indulgent jusqu’à la complaisance par l’évocation habile de tant de modulations, Jean-Jacques joue à «qui perd gagne», affirmant sa honte pour diminuer sa culpabilité, exagérant sa culpabilité pour déplacer sa honte. Cela donne des effets de mirage suffisants pour que le lecteur, étourdi et embarrassé, soit détourné des vrais enjeux et en vienne à recevoir l’aveu du mal comme le signe de l’innocence. C’est à ce tournant pervers du texte où la «confession» devient parole de séduction que la honte de Jean-Jacques cesse d’être un affect vulgaire, passivement ressenti par qui en est l’esclave, pour se transformer en véritable figure passionnelle, donnant à qui

la porte statut de héros et de martyr. La passion de la honte, c’est le consentement à avoir honte, bien sûr, mais dans la promesse d’une intégrité rendue, d’une fierté renouvelée. Perdre la face, oui, mais en apparence seulement et juste pour un temps, et la sauver ensuite, définitivement et pour sa plus grande gloire!

Même de papier, le passionné n’aime que ce qui menace de le faire chavirer dans la folie mais dont il souhaite malgré tout faire sa raison de vivre. Dans sa honte, par sa honte, Jean-Jacques relève le pari de la passion, apprivoisant sa misère comme présence familière, réussissant à la tenir à distance, juste à la bonne distance⁴, à la limite d’une intimité gênante, entre l’absorption et le rejet, l’assimilation et la séparation, la rétention et l’expulsion. Effrayant jeu de la survie, parce que la mise y est totale, sans garantie aucune, sinon celle de s’abîmer dans le gouffre de l’impossible. Formidable défi pourtant, qui tient toute la place du désir, parce que le sujet d’énonciation y loge et sa peine et son espérance. Dans *Les Confessions*, la honte rôde et si Jean-Jacques accepte volontiers de s’y prendre, jamais il ne consent à s’y perdre. S’il ne refuse pas de tomber dans l’abject, c’est-à-dire de s’engloutir dans l’impropre sans pour autant s’y anéantir, sinon à la manière d’un être d’exception, c’est à l’expresse condition que cette souillure soit chez lui signe de sa grandeur.

Au champ de la passion, même dans ses figures les plus basses, il n’y a jamais d’affect misérable. Parce que là où choit et déchoit le commun des mortels, le passionné, lui, ouvre les voies de son salut, en faisant du trauma qui le secoue le lieu proclamé de son désir. Extraordinaire coup de force émotionnel, souvent audacieusement exprimé, l’exploit passionnel se signe toujours avec éclat, sur un fond de décor en trompe-l’œil qui fascine et séduit. Dans la vie ordinaire, paniqué jusqu’au mensonge — «fruit de la *mauvaise* honte», dit la *Quatrième Promenade* — à l’idée de devoir afficher sa turpitude, Jean-Jacques n’est qu’un pauvre paranoïaque pris au piège de ses carences narcissiques, mais projeté sous les feux de la scène textuelle, où son écriture peut *travailler* ses défaites, il est capable de payer le prix de la vérité. La vérité... fruit de la *bonne* honte? Celle dont on se fait une complice, avec laquelle on scelle une alliance, au-delà des rivalités apparentes, qu’on provoque à sa guise pour ensuite la maîtriser, un peu à la manière du matador qui ne joue sa vie que dans la mort fantasmée de la bête. Au bout du compte, ce que le texte des *Confessions* représente, c’est peut-être simplement que la vérité, celle de l’autobiographie, est toujours un *spectacle* pervers, une *fiction* de choix où la vie, cette grande passion, cesse d’être lieu d’angoisse et de perte pour devenir espace de rêve et de pouvoir.

-
1. Habitée à rendre compte du sens de l'action, «calculable et reconstituable à partir de la fin du parcours» (J. Fontanille dans «Le Schéma des passions»; c'est lui qui souligne), la sémiotique narrative et discursive, la greimassienne en tout cas, ne peut intégrer à sa grille d'analyse — et avec certains aménagements encore — que les passions *logiquement* programmées et souvent culturellement investies, celles qui ont une *histoire* et un parcours construit de signification. Tous les affects «obscur» et sauvages, comme l'angoisse par exemple, dont un texte peut être profondément marqué, sont donc condamnés par elle à rester sur le seuil de la porte d'entrée passionnelle.
 2. Je renvoie le lecteur au texte de l'épisode du peigne brisé dans *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p. 18-21. Dans tous les passages cités, c'est moi qui souligne.
 3. Ici encore, je renvoie le lecteur au texte de l'épisode du ruban volé dans *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 84-87. Dans tous les passages cités, c'est moi qui souligne.
 4. François Roustang pose cette question de «la bonne

distance» dans ce qu'il appelle en analyse «le jeu de l'autre ou le jeu de la mort» (...*Elle ne le lâche plus*, p. 141-171).

Références bibliographiques

- FONTANILLE, J. [1993]: «Le Schéma des passions» dans *Protée*, vol. 21, n° 1, p. 33-41.
- GREIMAS, A.J. [1983]: *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- OUELLET, P. [1992]: *Voir et Savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Balzac, coll. «L'Univers des discours».
- POZZATO, M.P. [1991]: «Le monde textuel» dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 18, Limoges, PULIM.
- ROUSTANG, F. [1980]: *...Elle ne le lâche plus*, Paris, Minuit, coll. «Critique».

MOTIFS PASSIONNELS DE CAPTURE ET DE LIBÉRATION

dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais

MARYSE SAINT-PIERRE

Dans le roman *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais, les passions ont un double emploi : elles servent non seulement de motif principal, mais elles contribuent également à communiquer au récit sa spécificité énonciative. S'inspirant des nouvelles avenues qu'offre la sémiotique des passions ainsi que l'apport théorique de Ricardou, l'auteure propose de concevoir le «style» blaisien comme le point de convergence entre énoncé et énonciation passionnels.

In *Les Nuits de l'Underground* by Marie-Claire Blais, passions have a double role. They are not only the main motif, but they also help define the enunciative characteristics of the Blaisien text. This article explores the new avenues offered by the semiotics of passions and Ricardou's theoretical concepts.

Depuis le début des années 80, la sémiotique greimassienne propose une sémiotique des passions, du «continu» (Greimas et Fontanille, Bertrand, Parret, Marschiani). Ce nouveau point de vue, centré sur l'état du sujet dans toute sa continuité, mène à la mise au jour de la dimension pathémique des textes et permet de rendre compte de récits que la traditionnelle analyse du «discontinu» de l'action ne pouvait appréhender de manière satisfaisante. Cette importante avancée des études sémiotiques embrasse les préoccupations de la littérature contemporaine. En effet, nombre de récits mettent en valeur un sujet de l'action ou un sujet de l'énonciation en état de crise. Certains textes de Marie-Claire Blais, par exemple, où l'action semble secondaire et l'émotivité, les états d'âme, propulsés à l'avant-scène, gagnent à être étudiés selon une perspective de sémiotique des passions non seulement parce que certaines passions s'y trouvent explicitement lexicalisées (amour, jalousie, désespoir, etc.), mais encore parce que ces récits, même s'ils ne réfèrent à aucune passion-type, exhalent un souffle passionné que l'on impute généralement à un effet stylistique blaisien. J'examinerai, à l'aide des instruments de la sémiotique des passions proposés par A. J. Greimas et J. Fontanille dans leur dernier ouvrage¹, l'univers passionnel des *Nuits de l'Underground*², récit de passions artistique et amoureuse dont l'action se trouve enfouie au sein d'un déploiement énonciatif «continu». De plus, je tenterai de circonscrire l'articulation entre énoncé et énonciation passionnels.

LES NUITS DE L'UNDERGROUND, RÉCIT DOUBLEMENT PASSIONNEL

Le narrateur des *Nuits de l'Underground* s'attache à rendre compte de la passion amoureuse de Geneviève Aurès, sculpteur habité de surcroît par la passion artistique. Les deux premiers chapitres du roman relatent l'amour de Geneviève pour Lali Dorman, médecin d'origine autrichienne ayant fait du Québec sa terre d'accueil. Quant aux deux derniers chapitres, ils exposent l'amour de Geneviève pour Françoise, une Parisienne de vingt ans son aînée, directrice d'une galerie d'art. Bien que ces deux épisodes paraissent contenir, à peu de choses près, la même action, ils présentent des variations que l'on ne saurait négliger. Ainsi, Geneviève ne semble pas avoir, au cours de ses deux expériences amoureuses, la même perception du monde : au visage de Lali est toujours associé quelque tableau d'artiste célèbre qui le réduit à une image statique, alors que Françoise est appréciée pour la vie, le mouvement que Geneviève lit sur son visage et dans les tableaux exécutés par la jeune Françoise. Si Geneviève attend passivement que Lali l'aborde au bar *l'Underground*, lieu souterrain où se vit, dans la noirceur, la passion, la liaison avec Françoise naît quant à elle de l'initiative de l'artiste et s'intensifie dans les hauteurs de la résidence de l'amante parisienne. Tout se passe comme si le passage de la valorisation de la perfection plastique à la reconnaissance de la beauté vivante et imparfaite, de la passivité à l'action, ou en-

core du secret à la vérité, n'était rendu possible que grâce à une étape transitoire durant laquelle s'opère une remodelisation du sujet artiste et amoureux. La première expérience amoureuse (l'épisode de Lali) prend donc une importance considérable dans l'économie du récit³ puisqu'elle est responsable de la transformation de l'«être» du sujet, de la perception qu'il a du monde et, ultimement, de son action dans l'univers. Ainsi, sur le plan de l'organisation narrative de l'ensemble du récit, cette première passion amoureuse constitue l'étape de l'acquisition de la compétence du sujet passionné et contribue à relancer l'action sur sa dimension pragmatique.

ART, AMOUR ET SCHÉMA PATHÉMIQUE

Bien qu'ils soient souvent conjointement évoqués tout au long du récit de la passion de Geneviève pour Lali, les motifs artistiques et passionnels entretiennent des rapports variables selon l'investissement modal du sujet et de l'objet. Au début et à la fin de ce premier parcours amoureux, soit aux étapes canoniques de «constitution» et de «moralisation»⁴, les préoccupations artistiques du sujet régissent nettement ses pulsions amoureuses puisqu'il se trouve alors disjoint de son objet. L'incipit du roman présente d'ailleurs d'entrée de jeu l'essence de ce lien :

L'amour de Geneviève Aurès pour Lali Dorman naquit comme une passion pour une œuvre d'art. Sculpteur, Geneviève éprouvait déjà, pour le visage humain, une curiosité profonde; cet amour de l'art lui avait fait parcourir de nombreux pays, et elle préparait une exposition au Canada et une autre à Paris, lorsqu'elle vit, pour la première fois, dans les chaudes ténèbres d'un bar, par une nuit d'hiver, ce visage dont elle s'éprit peu à peu, croyant découvrir dans ces traits aveugles les plus pures expressions, austères jusqu'à la morosité parfois, de la peinture flamande. Longtemps, elle ne sut le nom de l'être qui portait un tel visage, car, inconnue dans ce bar, elle n'osait parler à personne, elle ne comprit pas non plus pourquoi, à mesure que se rapprochait l'heure de son retour à Paris, son cœur s'élançait douloureusement car, à trente ans, elle croyait avoir dépassé l'âge de la déraison amoureuse et avait la certitude de ne plus pouvoir aimer. (p. 9)

La curiosité, passion qui se traduit en un «/vouloir/ être celui qui sait», place d'emblée le sujet artiste sur une trajectoire cognitive, dominée cependant par la dimension passionnelle artistique. Ainsi, la curiosité se présente comme le terrain sur lequel opérera la passion /amour/, et préside à l'étape de la constitution passionnelle amoureuse.

De plus, la curiosité de l'artiste ouvre un imaginaire, un simulacre au sein duquel s'effectue l'évaluation des figures-objets : en observant Lali, Geneviève «[croit y] découvrir» des traces de la peinture flamande, et long-

temps Lali ne restera pour Geneviève «qu'une suite de visions» (p. 20). Par ailleurs, l'artiste a une perception morcelée du corps humain, et si, au cours de la relation amoureuse, Geneviève découvre tout le corps de Lali, elle le réduit néanmoins à nouveau, au terme de la liaison, à une seule partie : toujours un visage, sculpté cette fois. C'est que le visage humain, comme forme perceptive, constitue pour ce sujet artiste une classe d'équivalence lui permettant d'appréhender les figures-objets et de les évaluer selon leur aspect perfectif et cela, indépendamment de leur investissement sémantique. Tout au long de la relation amoureuse, Geneviève sera sensible, en Lali, «à la beauté, à la perfection de l'art» (p. 20), même si les ébauches qu'elle avait produites avant la rencontre de Lali, nouvel objet de passion, «ne l'habitaient plus, sauf pour la tourmenter par la pâleur de leur inachèvement» (p. 49). De même, à la fin de la liaison, alors que le sujet sculpteur a traversé une période de «deuil» amoureux, l'ex-objet d'amour conserve sa valeur d'objet esthétique. Ainsi,

[c]e que Geneviève voyait aussi en Lali, pendant qu'elle embrassait l'étudiante éprise, [...] c'était [...] l'expression artistique d'un être, non plus la douleur que les gestes d'une femme réveillent en vous. (p. 179)

C'est durant l'étape de «sensibilisation», phase intermédiaire du schéma pathémique au cours de laquelle le sujet se trouve conjoint à l'objet de sa passion, que se produit un bouleversement d'ordre modal important. On remarque alors que la dimension amoureuse régit la perspective artistique. Les préoccupations esthétiques du sujet artiste, bien que toujours repérables dans les nombreux commentaires sur l'amour, n'occupent pas moins une place de second ordre. D'abord, l'objet n'est plus uniquement perçu selon ses qualités esthétiques mais en raison aussi de l'investissement passionnel que lui confère un sujet pluriel remodelisé. En effet, comme Lali «avait enchaîné en [Geneviève] l'artiste et la femme» (p. 55), le parcours passionnel du sujet artiste donne lieu à une redéfinition de la valence qui lui fait désormais percevoir l'aspect tensif des objets : Lali est ainsi remodelisée en une «œuvre vivante» (p. 20). Aussi, le sujet amoureux se rend-il compte, peu à peu, que «ce qui l'envoûtait derrière tout cela, c'était, plus qu'une expression artistique, une femme, une passion» (p. 28).

Enfin, les valeurs se stabilisent définitivement au cours de la phase de «sensibilisation» passionnelle : le sujet artiste sera désormais à la recherche de la vie, qu'il fixera dans l'œuvre d'art. On peut par ailleurs avancer que la passion /curiosité/ du sujet artiste se trouve satisfaite au terme de la relation amoureuse : Geneviève a alors «une conscience tardive d'elle-même, de sa valeur, de la valeur des autres femmes, dont elle [sait] désormais qu'elle ne pourrait plus se séparer» (p. 69). La curiosité artistique trouve donc son assouvissement dans une quête cognitive amoureuse, alors que le sujet acquiert, suite à une crise passionnelle amoureuse, un savoir sur son être, sur sa véritable identité sexuelle.

Le schéma pathémique subsumant la totalité de la mise en discours de la passion de Geneviève pour Lali rend ainsi compte d'une «constitution» et d'une «moralisation» présentées sous les auspices de l'art, alors que l'étape intermédiaire de «sensibilisation» se déroule sous l'égide de motifs passionnels amoureux. Puisque la passion artistique «encadre» la passion amoureuse, le regard que porte l'artiste sur son objet pourrait être lu comme une première forme d'évaluation éthique et esthétique, l'évaluation ultime étant prise en charge par une instance externe, par l'observateur social. Aussi est-il possible de considérer l'œuvre d'art comme «forme de vie», comme objet passionnel moralisé. Le rôle du sujet artiste serait peut-être dans ce cas de présenter comme morales les passions socialement jugées marginales.

CONFIGURATION PASSIONNELLE ARTISTIQUE ET AMOUREUSE

Le bar *l'Underground*, à l'image des autres endroits où se rencontrent les femmes, est présenté comme un lieu de grande circulation et d'échange généralisé. Chaque soir de nouveaux couples se forment, se détachent du flux environnant, puis réintègrent le circuit de l'échange lorsque la relation amoureuse est terminée. La liaison amoureuse de Geneviève et de Lali se trouve narrativisée de la même manière, même si les deux femmes sont, d'entrée de jeu, déjà en retrait du flux : Geneviève, par son air ombrageux dont elle protège son indépendance et Lali, par son caractère de rébellion et d'âpreté. De plus, elles sont toutes deux silencieuses au sein du flot de conversations bruyantes qui les entourent. À prime abord, elles forment donc un îlot de résistance à la circulation et à l'échange. Or, lorsque les deux femmes seront présentées l'une à l'autre par Marielle, une habituée de *l'Underground*, leur réticence se dissipera. Pourtant la passion ne se vivra pleinement que lorsqu'elles seront totalement isolées du flux. L'opération d'extraction apparaît donc comme la condition nécessaire au développement de cette passion amoureuse car, si Lali choisit un soir de faire de Geneviève son amante, l'isolant ainsi de toute la communauté de femmes de *l'Underground*, la passion ne s'intensifiera que lorsqu'elles se trouveront davantage isolées : au retour de son séjour à Paris, Geneviève attend à l'aéroport que Lali vienne la prendre pour la mener dans sa maison de campagne, lieu qui isole d'autant plus que la tempête de neige sévit. Ce n'est que dans ces conditions que s'opérera la véritable «pathémisation» du sujet, et Geneviève connaîtra alors «le fracas de sensations physiques, plus que [le] sentiment même de son amour pour Lali» (p. 85). Peu après cet épisode, Geneviève voit cependant Lali s'intéresser à une autre femme; elle se voit donc «remise en circulation», réintégrée au circuit de l'échange, exclue du nouveau couple formé qu'elle admire toutefois de son regard d'esthète.

Une séquence syntaxique de même type se déploie

lors de l'expérience artistique du sujet passionné : Geneviève extrait de la fresque que forment toutes les femmes de *l'Underground* l'image de Lali et la porte en elle. Elle donne ensuite naissance à l'œuvre d'art dans la solitude de son atelier et renonce enfin à la relation exclusive avec l'objet d'art en le rendant accessible à tous et en le remplaçant, du coup, dans le circuit de l'échange. Ainsi, au même titre que l'objet d'amour, la figure peinte ou sculptée est extraite, isolée de son contexte d'origine et mise en relation avec le monde intérieur, celui des signifiés intéroceptifs. L'expérience esthétique n'est alors rien de moins qu'une expérience esthétique d'un monde autre, au terme de laquelle l'objet de passion est remis en circulation comme «forme de vie» moralisée.

La passion artistique et la passion amoureuse partagent ainsi des configurations similaires. De plus, il semblerait qu'elles soient toutes deux les manifestations d'une passion plus générale, soit celle de la «possession», qui se déploierait sous le régime de l'avidité et de la générosité. Par exemple, lorsque Geneviève, retenue à Paris par la préparation d'une exposition, se trouve séparée de Lali, Ruth, une amie de longue date, lui suggère de rentrer au Québec le plus rapidement possible afin de réintégrer sa place auprès de son amante : «Quand on aime, my child [lui dit-elle], il faut être propriétaire» (p. 71). On voit cependant que Geneviève se place sous le régime de l'échange généreux, autant dans sa relation amoureuse qu'artistique, puisqu'elle accepte la redistribution des «biens», c'est-à-dire de «Lali-être aimé» et de «Lali-œuvre d'art». Toutefois, à l'image de Lali qui conserve précieusement les flacons de parfum de ses anciennes amantes, Geneviève gardera une parcelle de la passion défunte, Lali faisant «désormais partie de sa collection de visages» (p. 181). De «possédée» qu'elle était par Lali, son objet de passion, Geneviève, remodelée par l'art et devenue son propre maître, dépossède Lali à son tour.

ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION : LA LIBÉRATION CAPTURÉE

La forme de l'énonciation du récit présente également des effets intéressants d'ordre tensif. Donnant à lire des passions fortes comme l'amour ou la jalousie, le texte se déroule pourtant tout en langueur : les énoncés s'enchaînent, la plupart du temps, en de longues phrases qui impriment au texte un rythme lent et «continu» et ce, même dans les moments cruciaux de l'action. De plus, le point de vue de la narration paraît contribuer à amoindrir l'élan des passions mises en discours. Bien que les pensées intimes du protagoniste passionné soient focalisées au deuxième niveau, le narrateur-focalisateur extra-hétérodiégétique réitère régulièrement la distance qui le sépare de son focalisé premier. En fait, tout se passe comme si le sujet de l'énonciation livrait la passion tout en la freinant, tout en lui enlevant son aspect intensif et «libérateur». Il y aurait ainsi une dilution de l'intensité passionnelle dans l'énonciation, la passion se

trouvant enchâssée dans un discours d'accueil cognitif et encadrée par l'expression artistique qui l'étoufferait, qui la «capturerait». Or, la structure même du récit de la passion amoureuse de Geneviève pour Lali suggère ce motif de «capture» et donne également à voir la «libération», faisant écho à la configuration passionnelle de la possession avec ses deux pôles d'appropriation et d'attribution, d'avidité et de générosité.

Au cours de ses recherches sur le nouveau roman, Jean Ricardou a déjà attiré l'attention sur un double procédé de «capture» et de «libération», ainsi que sur les effets textuels saisissants qu'il permet aux nouveaux romanciers⁵. L'évocation de représentations picturales dans un récit, par exemple, constituerait selon lui une mise en abyme dite potentiellement révélatrice dans la mesure où elles résumeraient le grand récit qui les contient. Cette révélation aurait trois aspects : elle serait répétitive, puisqu'elle multiplie ce qu'elle imite ou le souligne en le redisant; elle serait condensatrice, car elle met en jeu le plus souvent des événements plus simples, plus brefs, les dispositifs répercutés ayant tendance à prendre une netteté schématique; enfin, elle serait anticipatrice, les micro-événements compris dans la mise en abyme précédant souvent les macro-événements correspondants. Par ailleurs, la mise en abyme deviendrait une mutante si, entre les événements respectifs du tableau et du récit, était posée une différence «substantielle». Ricardou distingue ensuite deux catégories de mutantes : si la mutation se fait d'événements supposés réels vers une représentation, il s'agit d'une capture, les événements en question de la première séquence étant captés par la suite sous forme d'un de ses aspects mineurs en une représentation; inversement, si la mutation se fait d'une représentation vers des événements supposés réels, il s'agit d'une libération, les événements représentés dans la première séquence étant libérés par la suivante qui les transforme en événements censés être réels.

Ces propositions de Ricardou s'avèrent utiles quant à l'examen d'effets de sens énonciatifs. Dans une telle perspective, l'analyse des scènes de la naissance et de la clôture de la première passion amoureuse de Geneviève permet d'identifier des mises en abyme «mutantes» produisant des effets de «capture» et de «libération». Il est à noter que l'enjeu de ces mutantes ne porte toutefois pas sur une éventuelle «méprise» de la part du lecteur qu'entraînerait un va-et-vient entre la représentation et la supposée réalité.

La première scène au bar l'*Underground*, déjà évoquée en ce qu'on pouvait y lire la «constitution» passionnelle, se présente comme une «miniature» picturale,

une mise en abyme de ce qui se développera dans la suite du récit de la passion, puisque toutes les étapes d'un parcours pathémique y sont déjà représentées en condensé (la «moralisation» se donnant à lire cependant dès la première phrase du roman). De plus, Lali y est déjà assimilée à une image artistique (le tableau de Van Eyck), ce qui anticipe sa représentation sculptée, en finale. Capturée au départ dans le statisme du tableau, Lali est libérée, elle s'anime et s'active lors de la scène passionnelle proprement dite, puis, recapturée, elle redevient immobile dans le matériau sculpté, n'ayant plus «que son âme vagabonde pour parler et agir» (p. 180).

Cette analyse du récit de la passion de Geneviève pour Lali exhibe un procédé d'écriture composé de «captures» et de «libérations», de «condensations» et d'«expansions» se manifestant sous trois angles différents : tout d'abord dans le parcours général du sujet de la passion amoureuse et de la passion artistique, passions réduites en une configuration plus générale de «passion de la possession»; ensuite dans le rapport qu'entretiennent la passion amoureuse et la passion artistique, l'art régissant l'amour aux étapes canoniques de «constitution» et de «moralisation»; et finalement dans le rapport entre le contenu de l'énoncé (comprenant à la fois les passions amoureuse et artistique) et la nature «continue» d'une énonciation qui le prend littéralement en charge, qui le maîtrise. D'où, peut-être, l'embaras de la critique face à un tel texte et à d'autres romans de Marie-Claire Blais qui, sous les dehors d'une écriture captatrice, semble se complaire dans des récits d'excès.

1. A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
2. M.-C. Blais, *Les Nuits de l'Underground*, Montréal, Stanké, 1978. Les références subséquentes à ce roman renverront à cette édition et les pages seront notées entre parenthèses.
3. Le développement des deux passions est en lui-même significatif : le premier épisode compte 184 pages alors que le deuxième s'étend sur 82 pages.
4. J'utilise ici le schéma pathémique canonique tel que présenté et explicité par Greimas et Fontanille, *op. cit.*, p. 268-271.
5. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990 (c1973).

LA PASSION D'ÉTIENNE DE BOURBON

De l'état pathémique d'un sujet inquisiteur mobilisé par un savoir insu

CHRISTIANE KÈGLE

Le film *Le Moine et la sorcière* — réalisé par Paméla Berger, Annie Leibovici et Georges Reinhart — met en scène la figure d'un frère prêcheur de l'ordre de Saint-Dominique qui déploie toute son énergie à traquer l'hérésie. Dans la vallée des Dombes, il fait la rencontre d'Elda, herboriste, sage-femme et guérisseuse. Conjugées au culte étrange de Guinefort, les pratiques d'Elda suffisent à orienter le parcours pathémique du sujet inquisiteur. Par le biais de l'aspectualisation et de la modalisation, la présente analyse propose une lexicalisation possible du savoir insu et de la motion pulsionnelle sur l'axe de la transmission.

The film, *Le Moine et la sorcière*, directed by Paméla Berger, Annie Leibovici and Georges Reinhart, depicts the figure of a Dominican preaching friar energetically devoted to tracking down heresy. In the valley of Dombes, he meets Elda, a herbalist, mid-wife and healer. Mixed with the strange cult of Guinefort, Elda's practices determine the pathemic course of the inquisitor-subject. Examining aspectualization and modalization, this article offers a possible lexicalization of unknown knowledge and drives projected on the axis of transmission.

LE MOINE ET LA SORCIÈRE

Durant la première moitié du XIII^e siècle, les Frères prêcheurs furent investis par le pape Grégoire IX du mandat de pourchasser les ennemis de la foi. Ils parcoururent la France afin de découvrir et dénoncer les hérétiques. Dans un tel contexte historique, le film *Le Moine et la sorcière*¹ met en scène le personnage d'Étienne de Bourbon, inquisiteur de l'ordre de Saint-Dominique.

Né à Belleville-sur-Saône, dans le Beaujolais, entre 1190 et 1195, Étienne de Bourbon fit ses études à Mâcon et à Paris. Le *Dictionnaire de biographie française*² rapporte qu'il se trouvait dans cette dernière ville lorsque les dominicains s'y établirent. Il fréquenta les grands maîtres de son époque, nous dit encore *l'Histoire littéraire de la France*³, dont Jean de Saint-Quentin qui donna en 1218 à la milice de Saint-Dominique la chapelle de Saint-Jacques. Avec son terrain environnant, celle-ci devint le premier établissement des Frères prêcheurs à Paris. C'est cependant à Vézelay qu'Étienne se forma à la règle dominicaine. Il commença ses prédications évangéliques vers l'âge de trente ans et traversa la France à cet effet pendant quarante ans. Vers la fin de sa vie, il rédigea son *Tractatus de diversis materiis prædicabilibus*, selon les sept dons du Saint-Esprit⁴. Les parties historiques de cet ouvrage furent publiées par Lecoy de la Marche en 1877⁵.

Le scénario du film *Le Moine et la sorcière*, écrit par Paméla Berger et Suzanne Schiffman, s'inspire des écrits d'Étienne de Bourbon. Il met en scène la figure d'une guérisseuse doublée d'une sage-femme : Elda, la présumée «sorcière» de l'histoire. La présente analyse vise une lecture rétroactive de la syntagmatique et de la diégèse cinématographiques⁶, afin de mieux saisir le parcours passionnel de la figure du moine⁷.

POISSONS ET RELIQUE

Le film débute avec l'arrivée du frère Étienne dans un village de la vallée des Dombes. La vie des paysans se trouve alors perturbée par le comte de Villard, leur suzerain, qui s'est emparé des terres fertiles pour les convertir en étangs à poissons. Les profits générés par la vente des poissons écoulés au marché de Lyon permettent au seigneur de faire face aux dépenses excessives du château. Mais les étangs favorisent l'éclosion d'insectes : envahis par la fièvre, les enfants tombent gravement malades. Or, Elda possède l'art de guérir grâce à une connaissance indéfectible des plantes sauvages cueillies dans la forêt. Par ailleurs, les villageois vouent un culte étrange à Guinefort, «le saint qui protège les enfants malades», auquel fait allusion le prologue (sur lequel je reviendrai).

Au plan de la syntagmatique, l'état initial de la dié-

gèse équivaut à un énoncé de faire à visée disjonctive : deux programmes narratifs, relevant d'une structure de l'échange, sont liés par une relation de présupposition réciproque. Le comte de Villard prive les serfs des terres fertiles essentielles à leur survie, mais en retour le curé (qui entretient un lien métonymique avec l'ensemble des paysans) rejette la demande que lui adresse le suzerain relativement à une relique. Celle-ci s'avère nécessaire à la construction d'une chapelle mortuaire pour le père du comte de Villard. Les deux programmes narratifs laissent présumer de leur renversement contraire, dans la mesure où les protagonistes de l'échange établissent une relation d'équivalence entre les objets de valeur en jeu. Si (et seulement si) le comte de Villard accepte de rétrocéder les terres, alors pourra-t-il faire construire une chapelle mortuaire. Nous verrons comment l'intervention d'Étienne de Bourbon rendra possible, en fin de parcours, une telle transformation des PN disjonctifs en PN conjonctifs, selon la formulation symbolique suivante :

État initial : $F1 \{S1 \rightarrow (S2 \cup O1)\} \leftrightarrow F2 \{S2 \rightarrow (S1 \cup O2)\}$
 État final : $F1 \{S1 \rightarrow (S2 \cap O1)\} \leftrightarrow F2 \{S2 \rightarrow (S1 \cap O2)\}$ ⁸

Remarquons d'abord ceci : bien que mettant en exergue les valeurs négatives des entités convoitées, les plans figuratifs et thématiques de la structure syntaxique s'orientent résolument vers un état de tension entre le suzerain et ses sujets. Quelques paysans détruisent la digue de l'étang, ce qui entraîne la répression du comte : l'un d'eux se retrouve prisonnier au donjon du château, privé d'eau et de nourriture. Il est cependant sauvé par sa jeune épouse qui, au cours de visites successives, le nourrit au sein. De son côté, la suzeraine donne péniblement naissance à un fils : les difficultés de l'accouchement sont surmontées grâce au soutien d'Elda, la sage-femme. D'autre part, les paysans cherchent à bonifier le peu de terres qu'il leur reste en s'adonnant à une fête rituelle en l'honneur de Saint-Christophe. Leurs chants païens et leurs danses rythmées infèrent un syncrétisme de la liturgie chrétienne et des cultes archaïques de la fertilité, représentés respectivement au plan figuratif par une statue du saint et par de nombreux serpents.

L'opposition catégorielle vie/mort subsume les composantes sémio-narratives de la diégèse cinématographique, alors qu'une axiologisation se construit peu à peu eu égard aux valeurs païennes (le corps, la fertilité) et aux valeurs chrétiennes (l'âme, le salut éternel). Par ailleurs, le scénario déploie une organisation hiérarchique de catégories sémantiques : à la richesse du comte (et de sa famille) correspond la pauvreté des paysans (et du curé); au pouvoir du suzerain, l'assujettissement des vassaux (selon la structure socio-économique propre à la féodalité); à l'action péjorative de l'un (la condamnation à mort du prisonnier par le comte), la pratique méliorative de l'autre (l'aide de la sage-femme). Notons également que les deux programmes narratifs mentionnés ci-dessus mettent en scène des sujets de faire

appartenant soit à l'ordre séculier, soit à l'ordre clérical.

D'UN SUJET INQUISITEUR

D'emblée, le frère prêcheur, Étienne de Bourbon, s'inscrit dans ces réseaux isotopiques, tout en les marquant d'une ambivalence sémantique. Sa pauvreté et son statut religieux permettent de l'associer aux paysans et au curé du village, alors que ses origines nobles et le pouvoir immense qu'il détient l'apparentent à l'ordre séculier et au comte de Villard. Cette dichotomie, on le verra, agit au plan de l'immanence. Elle se traduit dans l'énoncé de surface par la double appellation qui sert à le désigner : frère Étienne/de Bourbon. Dès l'entrée en scène du dominicain, une telle division se laisse deviner à travers le dialogue suivant :

- (Le curé) - Tiens donc, un frère errant.
- (Le moine) - Étienne de Bourbon, de l'ordre de Saint-Dominique.
- (Le curé) - Messire, alors? En quoi puis-je vous servir?
- (Le moine) - Mon supérieur et votre évêque m'ont donné l'autorisation de poursuivre les hérétiques, les ennemis de notre Église.

Dans son processus de mise en discours, par le biais d'un scénario qui accorde une large part au dialogue, l'histoire véhicule d'emblée une compétence sémantique analogue à celle qui présidait à l'instauration et à la qualification du sujet inquisiteur. En effet, caractérisée par les modalités virtualisantes du /vouloir faire/ et du /devoir faire/, la lutte entreprise par l'Église contre les hérétiques – au XIII^e siècle – se doublait de la modalité actualisante du /pouvoir faire/, qui conférait aux Frères prêcheurs toute la latitude requise pour contrer les «ennemis de la foi». En se dotant d'un tribunal d'exception permanent, l'Inquisition conjoignait discours théologique et pouvoir juridique. Le sujet inquisiteur devenait ainsi, et par référence au métalangage de la sémiotique, un destinataire-judicateur appelé à porter un jugement épistémique sur les pratiques des présumés hérétiques, jugées conformes ou non conformes au système axiologique de référence. Délations, interrogatoires, arrestations, incarcérations, telle se donnait à lire la suite syntagmatique à laquelle recourait l'inquisiteur, conformément au mandat qui lui était dévolu. Dans l'axe de la sanction pragmatique, les peines encourues étaient de trois ordres, selon le temps de grâce, la conversion ou le refus de se repentir. Ainsi, certains hérétiques se voyaient infliger des pénitences arbitraires, pouvant être imposées ou commuées par les inquisiteurs eux-mêmes; d'autres étaient passibles de l'emprisonnement perpétuel; les plus récalcitrants d'entre eux étaient abandonnés à l'autorité séculière pour être brûlés, tous leurs biens étant saisis⁹. Par ailleurs, les sujets inquisiteurs, délégués par les archevêques et autres prélats au nom du Pape, devaient pouvoir convaincre les populations de collaborer, en propageant les prescrip-

tions et interdits mis de l'avant par l'Inquisition. Ce /pouvoir faire croire/ avait pour corollaire le /pouvoir faire faire/ de la relation factitive qui, dans l'axe de la manipulation, entraînait la divulgation – la délation – de pratiques douteuses, ainsi que la destruction des lieux de cultes hérétiques.

Ainsi, dès son arrivée, le frère Étienne s'adresse aux paysans, devant l'église du village, avec toute l'intelligence requise pour frapper leur imagination et attirer leur attention. Son discours, qui est un véritable /savoir faire/, fait appel au registre figuratif de la fable, celle du renard et de l'oiseau. Elle contient à elle seule un programme narratif de compétences modales orienté vers la sanction punitive :

Il était une fois un renard, un rusé renard. Et il avait une belle langue rouge. Et ce rusé renard guettait un petit oiseau bien gras. Il se coucha par terre et déroula sa belle langue. Et le petit oiseau, le pauvre petit oiseau s'approcha de lui en sautillant pour l'admirer. Le renard se félicitait de sa bonne fortune et se disait : quel tendre morceau fera ce petit oiseau. Et il restait parfaitement immobile. Quand l'innocente créature s'enhardit et se posa juste à côté de la belle langue, le renard bondit et l'engloutit.

Je suis ici pour traquer les renards rusés qui veulent vous abuser. Qui cherche à vous précipiter dans la gueule béante de l'enfer. Ils exhibent leur belle langue pour que vous les admiriez. Ils veulent que vous écoutiez leurs pernicieux discours. Si vous les avez vus, si vous les avez entendus, la gueule formidable de l'enfer se referme déjà sur vous. L'hérésie, l'hérésie est ce que je pourchasse et je suis ici pour la débusquer et pour vous libérer des souffrances auxquelles ces misérables vous conduisent. Venez, confessez vos soupçons au Seigneur, je pourrai alors vous aider à anéantir et à identifier le mal qui risque de vous précipiter dans le gouffre de l'enfer.

À un premier niveau de signification, la fable joue sur la tentation qu'exerce le rusé renard sur l'oiseau, en insistant sur les valeurs positives de la «belle langue rouge». À un second niveau, se trouve dénoncé le /faire croire/ abusif de l'hérétique qui, mis dans la position du renard, exerce au plan cognitif une velléité de conjonction destructrice. La métaphore de la chasse prend le relais de la fable (traquer les renards... pourchasser, débusquer l'hérésie), laquelle s'oriente dès lors vers l'amalgame du sujet de faire (rusé renard/hérétique/démon). La compétence sémantique de ce sujet synchrétique s'avère négative : ses «pernicieux discours» ne sauraient être neutralisés que par l'intervention d'un anti-sujet de faire, le «je» de celui qui énonce la fable. La structure de polémique met l'accent sur le second programme narratif, en jouant sur la relation factitive : «Venez, confessez vos soupçons au Seigneur». La confession équivaut donc à la délation, dans les limites de ce discours, alors que la sanction pragmatique lui est corrélée : «Si vous les avez vus, si vous les avez enten-

dus, la gueule formidable de l'enfer se referme déjà sur vous». À l'instar des pernicieux discours de l'hérétique, on peut avancer que le /faire persuasif/ du frère prêcheur réalise une performance trompeuse et abusive envers les paysans, eux aussi manipulés. D'autre part, on verra ultérieurement comment la métaphore de la chasse, qui substitue un signifiant à un autre signifiant, infère la signification profonde du parcours passionnel d'Étienne de Bourbon. Au plan de l'immanence, une telle métaphore n'est pas sans révéler un sujet manipulé chez le sujet manipulateur, par l'agir d'un faire inconscient, lequel requiert un effort de théorisation.

DU DOUTE ET DE LA CERTITUDE

Par le biais de la confession donc, le frère Étienne apprend l'existence de «la femme de la forêt» dont la compétence pragmatique ne lui apparaît pas relever de l'axiologie de la chrétienté. C'est plutôt dans la nature, dans la flore plus particulièrement qu'Elda puise les «secrets de Dieu». Les dessins des feuilles, les fleurs de sureaux et autres attributs de l'herboriste traduisent figurativement une thématique de la lecture. Car pour soigner les fièvres et autres blessures infligées au corps, «la femme de la forêt» doit savoir lire, c'est-à-dire savoir interpréter adéquatement ce qui ressortit au registre de l'écriture : «Quand les étoiles du chien sont très haut dans le ciel, il faut cueillir certaines fleurs. Des fleurs de sureaux [...]». Les modalités virtualisantes (/vouloir faire/, /devoir faire/) et actualisantes (/pouvoir faire/, /savoir faire/) rendent possible la réalisation d'un programme narratif de performance agissant au plan de l'être. Homologuées à la catégorie sémantique vie/mort, de telles modalités en déterminent l'orientation positive. Avant l'arrivée d'Étienne de Bourbon, libre de toute entrave, la figure de la guérisseuse, euphoriquement investie, réalise les diverses tâches quotidiennes liées à son art. Soumise au regard inquisiteur du moine, c'est avec une assurance tranquille qu'elle accueille ce dernier : «S'il vous plaît mon frère, voulez-vous vous déplacer, vous faites de l'ombre à mes feuilles.»

La certitude, qui relève d'une connaissance du savoir inscrit dans l'ordre de l'univers («Vous voyez, je ne peux pas interrompre mon travail : une heure pour chaque plante»), déploie son terme contradictoire, l'incertitude. À partir de cette première rencontre du moine et de la «sorcière», l'état d'âme du sujet inquisiteur ne saurait évacuer le doute et la suspition. D'emblée traduites en termes de «pratiques étranges», de «divinations», d'«artifices du démon», les activités de la jeune femme, négativement axiologisées, rencontrent le questionnement de l'inquisiteur. Tout comme l'oiseau de la fable, la femme de la forêt apparaît comme une proie facile. Toutefois, la compétence modale d'Étienne à «débusquer l'hérésie» (/vouloir faire/, /devoir faire/, /pouvoir faire/) achoppe sur une impossibilité du /savoir/ au plan des catégories sémantiques lire/écrire, voir/regarder. Tout comme la lecture présuppose l'écriture, mais

non l'inverse, de même on peut regarder sans voir, mais l'on ne saurait voir sans regarder. Alors que le personnage d'Elda sait voir (reconnaître) et lire (interpréter) les signes naturels, la figure d'Étienne ne saurait le faire autrement qu'à travers la lentille déformante des saintes Écritures :

- (Étienne) - Il y a des règles à observer pour guérir. Il faut respecter les lois divines que nous enseignent les saintes Écritures.
- (Elda) - Ce que vous dites est très sage, mais comme je ne sais pas lire, je ne connais pas ces lois. Le jour du jugement dernier, pensez-vous qu'on nous demandera ce que nous avons lu, ou ce que nous avons fait?
- (Étienne) - Je sais pertinemment que la volonté de Dieu n'admet pas les pratiques étranges des guérisseurs.
- (Elda) - Ces pratiques ne sont pas étranges. Ce sont des secrets de Dieu que l'on trouve dans la forêt. Le goût de certaines baies sur la langue, cette poussière blanche : ces choses-là peuvent guérir.
- (Étienne) - La sagesse de Dieu ne se révèle pas comme ça dans la nature. Ne cherche pas la connaissance dans ce miroir imparfait.
- (Elda) - Ce miroir imparfait me permet de connaître certaines choses, pas toutes. Quand je regarde, je regarde vraiment. Car il n'y a rien dans cette forêt que je ne crains de connaître.
- (Étienne) - Ta forêt est très limitée. Au-delà, il y a le vaste monde et encore, au-delà, le domaine infini du royaume de Dieu dont tu ne sais rien!
- (Elda) - J'apprends les choses sur le royaume de Dieu : tous les soirs, je regarde le ciel et il me parle.

Traversé par le doute, le héros du film *Le Moine et la sorcière* ne saurait lire parce qu'il ne sait pas voir (à l'instar des gardes du comte qui laissent le prisonnier s'échapper, en raison des mêmes lacunes au plan modal). Le /vouloir savoir/ qui oriente le sens de son interrogatoire auprès d'Elda bute sur un /ne pas savoir lire/, c'est-à-dire ne pas savoir interpréter les activités de celle-ci comme étant non seulement inoffensives en regard de la foi, mais bénéfiques à la communauté des villageois. D'autre part, de par la position d'observateur privilégié qu'il occupe, une confrontation s'instaure chez le moine entre son désir de savoir (en regardant) (/vouloir savoir/ et /pouvoir savoir/) et son incapacité à reconnaître ce qui le sollicite personnellement chez la jeune femme (/non savoir voir/). De telles failles modales au plan cognitif déterminent un va-et-vient pulsionnel dont la lexicalisation correspondante peut se traduire par la catégorie attirance/répulsion. Celle-ci connaît une première manifestation au plan figuratif dans l'échange relatif aux fleurs de sureaux : l'herboriste et guérisseuse vante les pouvoirs «divins» de leurs sucres, alors que le

moine les rejette en raison de leur «odeur désagréable».

Dans le schéma narratif, mis en position de destinataire-judicateur, le sujet inquisiteur multiplie les rencontres avec la présumée «sorcière». Il n'a de cesse d'interroger les témoins sans vraiment pouvoir porter un jugement épistémique. Son enquête s'étend sur les pratiques des femmes du village, alors que les hypothèses par lui formulées rencontrent l'ironie du curé :

- (Le moine) - Certains actes sont peut-être fondés sur des superstitions, mais ils peuvent conduire à l'hérésie. On doit prier devant les reliques, pas devant les gousses d'ail.
- (Le curé) - Ici, personne n'adresse de prières à des gousses d'ail.

Aussi, le parcours dubitatif du dominicain demeure-t-il teinté d'incrédulité et de perplexité. Selon la définition du *Petit Robert*, le doute c'est «l'état de celui qui doute, qui est incertain de la réalité d'un fait, de la vérité d'une énonciation, de la conduite à adopter dans une circonstance particulière». Cette définition en quatre temps met l'accent sur le parcours pathémique qui va de l'état d'âme du sujet à son faire virtuel, où la conjonction, ou la disjonction, de l'un et l'autre demeure teintée d'hésitation en regard du référent et de l'énonciation.

Modulé par la non-intervention du personnage du curé, eu égard à des «façons de soigner» qualifiées par lui de simples superstitions, le doute du frère prêcheur empreint tout le déroulement de l'histoire jusqu'à un épisode décisif, celui du culte de Guinefort. Jusque-là, les modalités véridictoires en vertu desquelles le destinataire-judicateur devrait pouvoir statuer sur la vérité ou la fausseté de la réalité qui lui est présentée, selon l'opposition hérésie/non-hérésie, ne rendent possible qu'un éventail de syntagmes relevant d'une opposition graduelle : guérissons suspects, étranges potions, pratiques suspects, magie, sornettes.

Dans l'axe de la sanction cognitive, et du point de vue de la personne tenue en suspicion d'hérésie, seul le /faire persuasif/ déployé en contre-point peut permettre de moduler le jugement du destinataire-judicateur. Dans ce sens, l'agir du personnage d'Elda s'avère un /faire cognitif/ qui oriente le /faire interprétatif/ du sujet inquisiteur de trois manières : par la disparition des verrues sur la main d'Étienne; par son état de pauvreté proche de la vie monacale; par son désir manifesté d'apprendre à lire les Écrits saints. De tels processus instaurent une tension phorique dans la mesure où le sujet inquisiteur se trouve disjoint de l'objet de sa quête (l'hérésie), mais conjoint à l'objet de ses soupçons (la «sorcière»).

C'est ainsi que, première stase du parcours passionnel d'Étienne de Bourbon, le doute évolue vers une relative certitude (soit après la troisième rencontre avec la

figure de la guérisseuse). Ce dernier en arrive même à écrire à son évêque, écartant toute visée punitive : «L'hérésie est inconnue en ces lieux. Ces simples paysans vénèrent Dieu à leur propre manière, qui est chrétienne. Je n'ai aucune raison de demeurer dans ce village».

PASSIONS VIOLENTES :

sujet thymique et sujet interprétant

Pourtant, doutes et suspicions se transforment rapidement par la suite en «passions violentes»¹⁰ : colère, haine, déchaînement pulsionnel, mise à mort de l'autre. Après avoir été témoin d'un culte nocturne dans le bois, le frère prêcheur convoque la population du village. Son interrogatoire, qui a lieu dans l'atmosphère solennelle de l'église, ne rencontre que silences ou réponses évasives. Un effet de contraste entre le refus de parler des paysans et la sombre colère du moine colore tout ce tableau. Le parcours passionnel de ce dernier se traduit au plan figuratif par des hausses de voix, des gestes agités, une fébrilité qu'il ne peut contenir. Le crescendo de la colère culmine jusqu'au moment où il somme les fidèles de revenir le lendemain et de «faire amener la femme de la forêt par les gardes du comte». Éclatant avec plus de force lors du deuxième interrogatoire, la «passion violente» du frère prêcheur ne saurait s'estomper qu'avec la condamnation au bûcher : «Cette femme est une sorcière. Elle doit être jugée, car je la tiens en suspicion d'hérésie». Comment une telle décision est-elle rendue possible? C'est ce qu'il faut examiner maintenant.

Remarquons le syncrétisme actoriel actualisé par le moine : sujet de faire, la figure d'Étienne de Bourbon fait en sorte qu'il se trouve lui-même (en tant que sujet d'état) soit conjoint, soit disjoint, à (de) l'objet de son appréhension. Du latin *apprehensio*, ce terme désigne dans son sens premier le «fait de saisir par l'esprit, compréhension»¹¹. C'est en effet à partir de son être propre que la figure du dominicain saisit, appréhende la réalité de la femme de la forêt et des rituels de guérison selon deux modes particuliers : tantôt en vertu d'une axiologie mi-positive, mi-négative, marquée par un parcours dubitatif; tantôt selon la polarité résolument négative de la catégorie de la phorie (dysphorie) où l'axiologisation surdétermine un éventail de passions violentes. Par ailleurs, reconnaître et interpréter ce qui n'est pas, mais ne pas reconnaître et ne pas interpréter ce qui est, se traduit dans le système de la langue par une locution proverbiale (tirée de l'Évangile) : «Il voit la paille dans l'œil du voisin, mais ne voit pas la poutre dans le sien». Un tel *dépôt alluvionnaire de sens*¹² a par ailleurs fait l'objet d'une lexicalisation en psychanalyse : le terme «projection» sert en effet à désigner l'«opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des «objets», qu'il méconnaît ou refuse en lui»¹³. Tel se révèle le sens cryptique du parcours passionnel d'Étienne de Bourbon, esquissé très briève-

ment par quelques scènes rétrospectives du film et que vient éclairer, vers la fin, l'intervention du serviteur Siméon. Souvenons-nous de la métaphore de la chasse, trace énonciative dans la fable du renard d'un autre lieu signifiant. Mais laissons la parole au personnage de Siméon, celui qui sait interpréter. La modalité véridictoire s'oriente vers une adéquation de la compétence cognitive du serviteur à la réalité, dans la mesure où l'axe de l'interprétation (/savoir lire/) se trouve corrélé à celui de la reconnaissance (/savoir voir/) :

Un jour, en automne, Marguerite cueillait les plantes dans la forêt et un garçon l'a surprise. Il l'a sans doute renversée, elle s'est cogné la tête et a perdu connaissance. Et la garçon a violé Marguerite. Et il l'a laissée là, sans se soucier si elle était morte ou vivante. Trois saisons plus tard, Marguerite a donné le jour à Agnès et tout de suite après, elle est morte des fièvres de l'enfantement. Elle n'a jamais dit qui était le père de l'enfant. Je suis le seul à avoir jamais su de qui ils s'agissaient, parce que j'ai vu que le garçon qui n'avait pas pu dépecer le cerf avait trouvé une autre proie.

Le personnage d'Agnès, c'est la jeune fille que Siméon conduit auprès d'Étienne de Bourbon, après la mort du père de celui-ci. Le cerf et la proie sont les paradigmes de deux scènes qui entretiennent sur le plan syntagmatique un lien de causalité. La première est relative à la chasse : le comte de Bourbon, occupé à dépecer un cerf non sans plaisir et fébrilité, interpelle son fils en l'incitant à participer au carnage. Ne pouvant s'y résoudre ce dernier s'enfuit dans la forêt. La deuxième scène est celle du viol, où le cerf est remplacé par une autre proie. Or, il s'agit, dans le second temps, d'un processus de substitution d'un signifiant à un autre signifiant, en vertu duquel le sujet de faire, qui surdétermine le sujet d'état (disjonction de la jeune fille et de la vie), s'estompe dans l'oubli. «Je suis devenu membre de l'Église non pas pour respecter sa loi, mais pour échapper à la loi», reconnaît par la suite le frère prêcheur, devenu pénitent. Toutefois, l'empreinte passionnelle du méfait, en l'occurrence du plaisir violent et mortifère, transmis au plan de l'immanence du père au fils, rejaillit dans la structure narrative de surface. On voit comment la métaphore filée «traquer les renards, pourchasser, débusquer l'hérésie» infère le sens de l'opposition catégorielle attirance/répulsion, à laquelle il a été fait allusion précédemment. Mais il y a plus, car les origines nobles du frère prêcheur (il est fils d'un «seigneur») tissent un lien métonymique avec un autre acte violent perpétré contre la femme de la forêt. Au sujet inquisiteur qui la considère comme une sorcière et l'enjoint d'avouer l'existence de «relations charnelles avec le diable», Elda raconte ceci :

Je vais vous dire quand le diable m'a prise. À seize ans, on m'a fiancée à un jeune paysan. Avant notre mariage, [...] les terres sont passées aux mains d'un nouveau seigneur. Il était cruel et ignorait nos coutumes. La nuit de nos noces, ses gardes sont venus me

chercher et m'ont amenée de force jusqu'à lui. J'ai pleuré, j'ai supplié : il m'a souillée. Il disait qu'il exerçait son droit de cuissage. Mon fiancé tua le seigneur de ses mains, puis ses gardes l'ont poignardé. Quelques mois plus tard, j'ai su que je portais un enfant. Je ne pouvais plus espérer faire un mariage chrétien. Ma mère me mena jusqu'ici, à plusieurs jours de marche de notre village, pour que je vive avec la vieille femme de la forêt. L'enfant est mort en venant au monde.

Il faut remarquer l'hésitation avec laquelle le personnage d'Étienne, après avoir entendu ce récit, bute sur l'idée du viol. C'est par le recours à une périphrase qu'il évite de prononcer le mot qui l'incrimine indirectement : «C'est ce qu'a fait ce seigneur qui... qui t'a obligé à devenir une femme de la forêt?» Dans le programme narratif de surface, cet échange entre le moine et la sorcière précède la révélation de Siméon. La figure du frère prêcheur ne saurait donc, logiquement, reconnaître les affects qui reviennent dans le *Réel*¹⁴ comme lui étant corrélés au plan de l'immanence. Par ailleurs, l'expression «devenir une femme de la forêt» traduit une continuité sémantique : la mère d'Agnès, Marguerite, était la fille des apothicaires du village; elle cueillait des plantes sauvages dans la forêt et le fruit de son labeur permettait la préparation de potions. En violant Marguerite, Étienne de Bourbon devient père d'Agnès, tout en ne le sachant pas, ou plutôt en n'en voulant rien savoir, puisqu'il adhère à l'ordre des dominicains «pour échapper à la loi».

À ce point de l'analyse, on peut avancer qu'un conflit s'instaure entre la modalité du /ne pas vouloir savoir/ (ce qui est), représentée dans le registre de la manifestation par le refus de la loi, et la modalité du /ne pas pouvoir ne pas faire/ (c'est-à-dire la motion pulsionnelle), qui oriente l'agir du sujet de faire en surdéterminant la conjonction du sujet d'état et du savoir insu. Peut-on parler d'une double faille modale et descriptive qui, aux plans de l'être et du faire, rendrait compte de la division du sujet tel que le postule la psychanalyse? C'est avec beaucoup de prudence que nous proposons une telle avancée. D'une part, il faudrait poser l'existence d'un sujet de faire au plan de l'immanence (comme ci-dessus), ce qui ne va pas nécessairement de soi. D'autre part, à l'intérieur de cette double faille modale et descriptive, il importerait de reconstruire de manière plus affinée l'aspectualisation et la modalisation du parcours du sujet pathémique, de la motion pulsionnelle inconsciente à la décharge de «passions violentes», en passant par l'affect et l'émotion. Ce qui n'est guère rendu possible, eu égard aux limites de la présente analyse (dont l'objet sert plutôt d'analogon), pourrait cependant le devenir dans le cadre du *Réel* qui ressurgit dans la conduite de l'expérience analytique.

DU SAVOIR ET DE LA TRANSMISSION

Dans la suite syntagmatique du film *Le Moine et la*

sorcière, le personnage d'Agnès s'allie à celui d'Elda afin d'apprendre «l'art de guérir». Du côté des personnages féminins, le transfert des compétences sémantique et pragmatique conjugue l'axe de la guérison à celui de la transmission. Cette dernière s'inscrit dans une des complexifications paradigmatiques du programme narratif canonique que la sémiotique désigne par «communication participative». Dans ce type de communication, «[...] le donateur ne paraît point perdre ce dont il fait cadeau, se disjoindre de ce qu'il offre»¹⁵. Ainsi, l'enseignement d'Elda auprès d'Agnès détermine les valeurs modales dont il a été question plus avant (par exemple : /savoir lire/ les dessins des feuilles, les étoiles du chien dans le ciel, etc.). Au plan des modalités actualisantes, le /savoir faire/, qui est un *savoir appris*, se trouve corrélé à un *savoir qui se sait*. Ainsi, raconte Elda, «[...] la vieille femme de la forêt m'a donné un nouveau nom. Elle m'a enseigné l'art de guérir. Je pense que Dieu me destinait à cela». Il en va de même d'Agnès, personnage marqué par la surdité, qui ne saurait donc entendre ni parler, mais qui sait dessiner d'instinct le symbole de Guinefort sur une pierre. Un tel *savoir qui se sait* joue sur les valeurs descriptives de la communication participative : il présuppose la modalité virtualisante du /vouloir être/, soit le *désir*. *Savoir qui se sait* et *désir* sont respectivement homologués, chez les deux personnages féminins, à l'axe de la liberté (/pouvoir faire/) et de la prescription (/devoir faire/)¹⁶. Une harmonie de l'être et du faire caractérise par conséquent l'axe de la transmission, selon la version positive de la phorie (l'euphorie).

Une telle configuration crée un effet de contraste avec le programme narratif de la figure du moine, qui s'institue à partir d'une faille modale prenant appui sur la division du sujet. Une telle faille au sein du faire et de l'être peut se résumer par la concomitance entre le refus de savoir et le *savoir insu* d'une part, et la démarcation de ces derniers d'avec la *pulsion* d'autre part. Ce qu'il illustre la représentation suivante :

(/ne pas vouloir savoir/ \cap /savoir insu/
 \leftarrow /ne pas pouvoir ne pas faire/)
 (motion pulsionnelle)

Le symbole (\leftarrow) indique la relation de présupposition entre la *pulsion* et l'*insu*. La première est corrélée à l'axe de la nécessité (/ne pas pouvoir ne pas être/), alors que le second, plus complexe, demanderait une lexicalisation correspondante (et il faudrait alors prendre en compte la modalité négative correspondante). Le *savoir inconscient* (l'*insu*), que refuse le sujet d'état (/ne pas vouloir savoir/), en raison de la censure imposée au retour de la *motion pulsionnelle*, oriente pourtant l'agir du sujet de faire au plan de la manifestation.

Dans *Le Moine et la sorcière*, le retour des affects s'effectue sous le registre de la projection inconsciente : la figure du frère prêcheur ne saurait lire les événements qui lui sont présentés autrement que par l'effet de tromperie que détermine l'*insu*. Au terme de son parcours passionnel, après la révélation du serviteur Siméon, que

l'on peut définir comme un *sujet interprétant*, le personnage du moine apprend à reconnaître la cause des affects qui le sollicitent dans le *Réel*. Dès lors, la logique à rebours de l'intrigue rend possible une autre lecture, dans laquelle l'*insu* aura été manifesté dans le discours du sujet inquisiteur sous une forme inversée. Le procès rétro-prospectif du passé antérieur traduit le parcours passionnel dysphorique du personnage. L'accusation d'infanticide imputée à Elda (et aux femmes) lui revient dans le récit de cette dernière : le droit de cuissage dont s'était autorisé un suzerain pour la violer avait entraîné la mort d'un enfant, alors que le viol d'une adolescente (Marguerite) par de Bourbon fut suivi de la mort de celle-ci. Le savoir *insu* fait donc en sorte d'amener le sujet inquisiteur à substituer un signifiant (l'infanticide) à un autre signifiant (la scène du viol, marquée du sceau de l'oubli), surdéterminant son propre parcours passionnel et le privant par ailleurs d'une capacité de discernement.

DE L'HÉRÉSIE?

Voilà pourquoi la pratique du culte de Guinefort ne peut que décupler la colère du moine. Comme par hasard, ce culte avait pris naissance à la faveur d'une substitution : un animal, sacrifié à la place d'un autre, fut élevé au rang de martyr, raconte en effet le prologue :

Le père de l'enfant venait d'enlever la vie à Guinefort, son fidèle lévrier, lorsqu'il comprit que celui-ci venait de sauver l'enfant de l'attaque du serpent. Touchés par l'injustice de sa mort, les paysans posèrent une pierre sur sa tombe et le vénérèrent à l'égal d'un martyr. Au long des siècles, la légende de Guinefort s'enracina dans la région des Dombes.

Dans un premier temps, le sujet de faire (le père de l'enfant) opère une relation de disjonction entre le sujet d'état et l'objet de valeur (lévrier \cup vie). L'ordre du «paraître» entraîne la mise à mort de l'animal, puisque l'exécution de celui-ci par le seigneur est consécutive à une méprise. La mort du lévrier s'inscrit dans le cadre de la sanction, laquelle présuppose un système axiologique. Il s'agit, en l'occurrence, de la «fidélité» légendaire du chien envers l'homme, à laquelle le lévrier est supposé avoir manqué. Ainsi, la sanction négative du sujet de faire vient-elle investir dysphoriquement le relation de conjonction du lévrier et du maître. Elle rompt par là un ordre antérieurement acquis (fidélité, quiétude, paix) marqué par la polarité euphorique de la catégorie thymique. L'aspectualisation durative rattachée à la fidélité du chien prend fin avec le geste impulsif du maître, qui marque le procès de son aspect perfectif. Par ailleurs, les modalisations véridictaires viennent corréler manipulation et sanction. L'agir du seigneur s'appuie sur le paraître et non sur l'être. Mis en position de sujet manipulé, il croit vrai ce qui paraît mais qui n'est pas. Une analogie rigoureuse entre le prologue et le parcours passionnel d'Étienne de Bourbon s'impose donc à l'analyse.

Le second programme narratif du prologue tend à remplacer la sanction négative par une sanction positive en restaurant le rôle figuratif de l'animal, élevé au rang de «martyr». Le sème /sainteté/ vient remplacer celui d'/animalité/, voire d'/humanité/ (le syntagme «fidèle lévrier»). En posant «une pierre sur sa tombe», les paysans réalisent la conjonction du sujet et de l'objet en vertu de l'axe de l'illusoire et du secret. Au niveau profond, se trouve réalisée une permutation des systèmes axiologiques paganisme/christianisme. Une simple pierre, posée sur la tombe de l'animal, acquiert le pouvoir spirituel qu'elle n'a pas, soit celle de la relique. Ainsi, en vénérant le lévrier «à l'égal d'un martyr», les villageois inscrivent les premiers éléments de ce qui deviendra la légende de Saint-Guinefort. L'aspect perfectif du procès au passé simple («ils vénérèrent») instaure ultérieurement la durativité : «Au long des siècles, la légende de Guinefort s'enracina dans la région des Dombes». On prendra soin de retenir cependant que le parcours discursif qui rend possible l'instauration du sujet de la légende garde pour ainsi dire en mémoire, selon l'ordre paradigmatique, le contraire de la sainteté, soit le démoniaque, représenté au plan figuratif par le serpent.

La légende (en latin médiéval *legenda*, «ce qui doit être lu») se donne par conséquent à lire comme une inscription dotée de la modalisation du /devoir être/. En tant que lecture virtuelle, la légende met en jeu une relation de présupposition simple, de nature asymétrique entre un symbole apparent (un dessin gravé sur une pierre) et sa signification secrète. Si les femmes du village, de même qu'Elda la guérisseuse, ont accès au sens cryptique de la légende, selon l'axe de la transmission qui véhicule, avons-nous dit, un *savoir qui se sait*, il n'en va pas de même pour Étienne de Bourbon. Mobilisé par un *savoir insu*, ce n'est qu'après l'interprétation de Siméon qu'il finit par accepter la pratique du culte de Guinefort.

Dès lors, le frère prêcheur se voit contraint d'utiliser les ressources de sa rhétorique à la transformation du programme narratif initial. Grâce à une permutation des valeurs, une simple pierre cueillie par le curé sur le parvis de son église acquiert le statut d'une véritable relique (par analogie avec le prologue). Le moine remet celle-ci au comte afin de sanctionner un nouvel ordre d'échanges. Grâce à son /faire persuasif/ il réussit à convaincre le comte de Villard de libérer Elda et de rétrocéder les terres aux paysans. En dernière instance, le châle de repentance prend le relais du bâton du pèlerin, de même que se substitue à la fable du renard un récit allégorique qui prend valeur de mise en abyme rétro-prospective :

(Le moine au comte de Villard :) - Il était une fois, deux hommes très orgueilleux. Nous les appellerons Argentus et Insolentus. Grâce à leur orgueil, le démon parvint à les abuser. Il commença par convaincre Argentus qu'il devait inonder les terres fertiles.

Argentus ne voulut pas entendre les pauvres gens qui, eux, savaient que c'étaient des terres argileuses qu'il fallait inonder. Et ainsi, Argentus se trouva à condamner à mort celui de ses serfs qui avait toujours les récoltes les plus abondantes. Le démon dupa alors l'autre orgueilleux, Insolentus. Il le poussa à condamner une femme qui préparait des remèdes avec les feuilles des arbres, ainsi que l'ordonne la sainte Bible. Le démon fit croire à Insolentus que cette femme, qui était dotée d'une grande sagesse et qui connaissait l'art de guérir, était une hérétique et qu'il fallait la supprimer. Mais la folie des ses actes fut révélée à Insolentus et il se rendit auprès d'Argentus pour le lui dire.

Ainsi, ayant accédé à la structure cachée qui le constituait en tant que sujet divisé dans son être et dans son faire, Étienne de Bourbon prend ses distances face au projet inquisiteur. Le récit allégorique, qui le conjoint à la figure de son altérité, réalise en dernière instance la substitution du mélioratif au péjoratif, de la fertilité à l'infertilité, de l'orthodoxie à l'hérésie, de la sagesse à la déraison. Un profond bouleversement des programmes narratifs initiaux s'effectue donc corrélativement à la traversée du *savoir insu* par le sujet pathémique.

1. Film français, réalisé en 1987 par Pamela Berger, Annie Leibovici et Georges Reinhart. Scénario de Pamela Berger et Suzanne Schiffman. Mise en scène de Suzanne Schiffman.
2. *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1954, p. 1396.
3. *Histoire littéraire de la France*, tome XIX, Paris, V. Palmé, 1865, p. 27-38.
4. Ms latin 15970, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris.
5. Ces renseignements sont tirés du *Dictionnaire de biographie française* et de l'*Histoire littéraire de la France*.
6. J. Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 107 et sq.
7. N'ayant pas accès au scénario lui-même, j'appuie mon analyse sur une retranscription de la trame sonore du film.
8. J. Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, p. 82. Le symbole (\leftrightarrow) = relation de présupposition réciproque; (\cup) = disjonction; (\cap) = conjonction. Dans le programme narratif disjonctif : $\{S1 \rightarrow (S2 \cup O1)\}$, (\rightarrow) signifie que le sujet de faire surdétermine le sujet d'état.
9. *Encyclopaedia universalis*, article «Inquisition (Histoire de l')».
10. Au sens que donnent à ce syntagme A.J. Greimas et J.

Fontanille dans *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*.

11. *Le Petit Robert*. Secondairement, le terme se conjugue à un état d'âme qui va de la crainte au pressentiment, en passant par l'angoisse ou l'anxiété.
12. Cette expression de Willy Apollon désigne ce qui permet d'articuler la lettre du corps à un écrit dans la langue. GIFRIC, Formation clinique en psychanalyse, novembre 1992.
13. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, article «Projection», p. 344.
14. Sur la notion de Réel, voir J. Lacan, *Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, en particulier le chap. V, «Tuché et automaton», p. 53 et sq.
15. J. Courtés, *op. cit.*, p. 93.
16. *Ibid.*, p. 105-106.

Références bibliographiques

- BERTRAND, D. [1987] : «Le Corps émouvant : l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'émotion», *Versus*, n° 47-48, 1-13;
[1986] : «L'énonciation passionnelle», *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. IX, n° 39, 43-55.
- COURTÉS, J. [1991] : *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, coll. «Hachette supérieur»;
[1989] : *Sémantique de l'énoncé : applications pratiques*, Paris, Hachette, coll. «Hachette supérieur».
- FONTANILLE, J. [1989] : *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette;
[1989] : «Les passions de l'asthme», *Nouveaux actes sémiotiques*, Trames, Université de Limoges, 1-48;
[1986] : «Le tumulte modal», *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. IX, n° 39, 12-31;
[1980] : «Le désespoir ou Les malheurs du cœur et le salut de l'esprit», *Actes sémiotiques* (documents de recherche du groupe de recherches sémio-linguistiques), vol. II, n° 16, 5-32.
- GREIMAS, A. J. [1986] : «De la nostalgie», *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. IX, n° 39, 5-11;
[1983] : *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil;
[1981] : «De la colère. Étude de sémantique lexicale», *Actes sémiotiques* (documents de recherche du groupe de recherches sémio-linguistiques), vol. III, n° 27, 1-27.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS [1979 & 1986] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 tomes, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. ET J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- HÉNAULT, A. [1986] : «Structures aspectuelles du rôle passionnel», *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. IX, n° 39, 32-42;
[1979] : *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, P.U.F.
- LACAN, J. [1973] : *Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS [1967] : *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F.

PETITE MÉDIATIQUE DE LA PEUR

PHILIPPE MARION

La peur semble être un des affects les plus sollicités dans les fictions médiatisées. Tout en établissant une distinction entre peur *immédiate* et peur *médiée*, le texte examine quelques processus de mise en frayeur dans la bande dessinée et dans le film. Par delà des motifs communs, telle l'altérité menaçante, l'affleurement d'une émotion de peur est intimement liée à la *force de gravité spécifique* du média que s'est choisi le récit porteur. L'effet de frayeur relève aussi de certaines stratégies narratives particulières tout en s'inscrivant dans le cadre implicite d'un contrat fictionnel. Un contrat dont la transgression n'est pas sans susciter incertitude et malaise.

Fear, it seems, is one of the affects most frequently used in mediatic fiction. Distinguishing between *immediate* and *mediate* fear, this article examines some ways fear is produced in comic strips and films. Beyond such common motives as the other as threat, the emergence of a feeling of fear is closely linked to the *specific force of gravity* chosen by the carrier narrative. The fear effect also proceeds from certain specific narrative strategies and is embedded in the implicit framework of a fictional contract which cannot be broken without giving rise to uncertainty and uneasiness.

La peur est une des émotions préférées du consommateur de fictions médiatisées. Sur la palette multicolore des affects spectatoriels, son spectre occupe une place considérable. Une place convoitée où elle tient tête à des rivaux aussi prestigieux que tristesse, colère, joie, ironie, sensualité, bonheur, plaisir... Tous ces réseaux d'affects ne sont d'ailleurs pas forcément concurrents, loin s'en faut. Ainsi, érotisme et épouvante, libido et morbidité, Éros et Thanatos forment des couples à succès très prisés par l'industrie cinématographique. Un cocktail inlassablement concocté aussi par les stratégies journalistiques de la sensation.

Les lignes qui suivent voudraient aborder l'univers des affects en privilégiant la voie de la peur comme émotion spectatorielle. Il sera plus précisément question de quelques types de «récits en images» — films, bande dessinée, émissions télévisées — cherchant, de manière plus ou moins explicite, à titiller le spectateur sur la corde de la frayeur et de ses harmoniques plus douces : inquiétude, malaise, crainte... Mon but est double : d'une part mettre à jour quelques processus récurrents contribuant à produire un effet de peur, d'autre part situer cet effet dans le contexte d'une communication médiatique — d'une médiatisation communicationnelle — où semblent s'évanouir de plus en plus les frontières entre réalité et fiction.

L'observation de ces effets de frayeurs dans la fic-

tion filmique devrait donc permettre d'aller voir ailleurs que dans la seule fiction. En quoi cette peur «pour du faux» ressemble-t-elle à la peur «pour du vrai»? En quoi se distingue-t-elle des «petites» peurs attachées à certaines mises en scène télévisuelles de l'actualité ou de la réalité quotidienne?

QUAND LA PEUR RESSEMBLE AU RÉCIT

Ne serait-ce que sur les plans historiques et anthropologiques, de curieux liens semblent unir intimement peur et récit. «Comme on peut s'y attendre avec un genre relié de si près à une émotion primaire, le récit d'horreur est [notait déjà Lovecraft] aussi vieux que la pensée et le langage de l'homme eux-mêmes»¹.

«Du fond des temps, en tous lieux [confirme Amosy], la peur semble être liée à la représentation et à la narration»². Mais l'analogie ne s'arrête pas là. Elle concerne aussi la peur et la représentation narrative en tant que processus fondamentaux. Comme expérience individuelle, la peur provient d'une rupture d'univocité, de stabilité. Elle est cette prise de conscience d'un danger, c'est-à-dire d'une altération virtuelle et imminente d'un équilibre. La peur est souvent alors la projection mentale d'une séquence de récit, elle se construit sur la fébrile anticipation narrative d'un réel ambigu, paradoxal. Un réel encore «retenu» et projeté dans l'imaginaire mais

dont on redoute la matérialisation prochaine, c'est-à-dire le côté provisoirement imaginaire. C'est précisément – selon Clément Rosset – cette déterminante *proximité du réel* qui, en dernier ressort, nous fait peur. Or, une définition structurale courante du récit le pose justement comme une mise en rupture, une contestation d'un équilibre initial³ qui, de péripéties en péripéties, doit permettre la mise en place d'un nouvel équilibre final.

Par nature, le récit est donc marqué par la modification, l'altération d'un donné initial. Une altération, c'est-à-dire une transformation due à l'apparition d'une altérité, plus largement d'un *Autre*. Et qu'est-ce qui motive notre peur? C'est le plus souvent cette anomalie menaçante, cette irruption d'une des innombrables formes de l'Autre.

La peur comme le récit sont donc liés à ce que Barthes appelle le *code herméneutique*⁴. Tous deux procèdent d'une dynamique de l'incertitude basée sur un procès de dévoilement, de mise en intrigue. Tous deux relèvent, du moins au plan de l'instance productrice, d'une configuration du temps, d'une construction imaginaire. Avoir peur, c'est se construire, dans une urgence plus ou moins prégnante, un scénario où une incertitude (une altérité) risque de compromettre une de nos stabilités :

[...] c'est bien toujours – en dernière analyse – le réel qui fait peur; mais pas lorsqu'il est directement perçu, plutôt lorsqu'il baigne encore dans le flou de l'imagination qui en anticipe la perception. Il est évident que la peur a toujours partie liée avec l'imagination, dont elle est même un des plus remarquables effets trompeurs.⁵

Mais la comparaison a ses limites, car peur et récit n'ont évidemment pas le même statut pragmatique et communicationnel. Le récit est une représentation-signe délibérée; le plus souvent clôturé et joué d'avance, il est destiné à être communiqué *a posteriori*, dans la sécurité de son déroulement programmé. La peur est un affect personnel lié sinon à notre survie, du moins à notre expérience du réel. La ressemblance de deux notions permet cependant de comprendre pourquoi la mise en scène de la peur semble s'intégrer si naturellement dans une stratégie narrative ou dans une construction fictionnelle.

MÉDIATIQUE DE LA PEUR

La peur qui nous intéresse ici est moins celle qui émane d'une expérience directe du réel que celle provenant du contact avec un réel médiatisé. On pourrait, à ce titre, envisager deux types de peur : la *peur médiate* et la *peur immédiate*, selon qu'elle est ou non suscitée par une représentation médiatisée. La *peur médiate* est donc toujours déjà marquée par un certain degré de fiction, si l'on donne à ce terme la définition fondamentale suivante : effet d'une configuration temporelle, d'un agencement représentatif d'événements réels ou imaginai-

res. Cette précision est importante car la fiction, même dans ce sens général, mobilise souvent les mécanismes de projection-identification dont il sera question plus loin. Lorsque, dans mon journal, je lis le récit d'une agression dans mon quartier, j'ai peur dès que je pense que ça aurait pu m'arriver, que j'aurais pu être à la place de l'agressé. À travers lui, j'ai peur de voir altérée – compromise par une altérité menaçante – l'homéostasie de mon univers proche. En quelque sorte, j'ai peur par contiguïté indicielle. Par le jeu des identifications, la *peur médiate* permet aussi à l'individu de s'inscrire dans les peurs de son groupe social. Comme l'écrit Charles Grivel : «Je n'ai bien peur que des peurs de ma collectivité»⁶.

Ce critère fondamental de fiction reste sans doute trop général pour situer la *peur médiate*. Dans ce cadre, la distinction entre récit factuel et récit fictionnel, commentée par Gérard Genette⁷, peut venir à point. Dans le premier cas les événements relatés se sont réellement passés, dans le second ils sont inventés. La fiction est alors à prendre dans son sens commun – qui est aussi le plus restreint – d'une production purement imaginaire, ne cherchant pas la «vérité référentielle». Toute ressemblance avec des personnages existant réellement etc., etc. La *peur médiate* pourrait donc elle aussi être subdivisée en deux types, selon qu'elle est provoquée par un récit factuel ou par un récit fictionnel.

Reste à se prononcer sur la pertinence pragmatique de cette différenciation des peurs. Connaît-on la même *peur médiate* lorsqu'on nous raconte des événements réels ou lorsqu'on nous plonge dans des péripéties inventées de toute pièce? À première vue, on est tenté de situer ces frayeurs selon une sorte d'épreuve de réalité à laquelle on soumettrait le récit qui nous est proposé. Ce qui relève de la fiction resterait enfermé dans la bulle close de l'imaginaire, alors que la relation d'événements réels nous effrayerait davantage dès lors qu'ils peuvent finir par envahir notre vécu, selon leur degré de proximité. Selon l'évidence de leur contiguïté.

Le film et, dans une moindre mesure, la bande dessinée constituent sans doute des vecteurs privilégiés de la peur fictionnelle. On pourrait ainsi situer les différents médias et moyens de représentation en fonction de leur capacité respective de distiller de la frayeur. La littérature d'horreur suscite par nature une épouvante qui n'est pas celle du film, quand bien même le thème du récit – de la «diégèse» – pourrait, lui, être le même. Dans quelle mesure une pièce de théâtre, une photographie, une peinture peuvent-elles effrayer? Tel serait le sujet d'investigation d'une médiatique de la peur, et plus largement d'une médiatique des émotions. Ce champ d'investigation pourrait ainsi se développer parallèlement à une nouvelle discipline transversale que j'ai suggéré d'appeler la médiatique narrative⁸. Se nourrissant des questions de transécriture et de transsémiotique, cette discipline se propose d'étudier la rencontre d'un projet narratif – d'un récit non encore fixé dans sa ma-

tière d'expression définitive — avec la «force d'inertie» ou la force de gravité d'un média donné. Pour être communiqué, un substrat événementiel réel ou imaginaire doit, en effet, utiliser un moyen de médiation qui lui permettra de trouver sa configuration. C'est par ce corps à corps avec la narrativité ontologique du média que pourra s'exprimer la cohérence d'une mise en intrigue. Chaque projet narratif pourrait donc être considéré dans sa *médiagenie*. Fables et histoires auraient ainsi la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux. Les aventures burlesques de Harold Lloyd ou de Buster Keaton ne trouvent leur justesse expressive que dans et par le film muet. Conçues pour et au cœur de la dynamique graphique de la bande dessinée, *Les Aventures de Tintin* sont pratiquement impossibles à adapter «sans casse».

IMAGES À FAIRE PEUR

Les 7 Boules de cristal (Hergé, Tournai, Casterman, 1955, p. 32) : Rascar Capac, celui qui déchaîne le feu du ciel, entre dans la chambre de Tintin endormi. Rictus abominable de la momie, tandis qu'elle brandit la sinistre boule de cristal... Tintin, réveille-toi vite! Plusieurs enquêtes le confirment : une nette majorité de jeunes lecteurs tiennent ces quelques cases pour la séquence la plus effrayante de toutes *Les Aventures de Tintin*, voire de toute la BD. Cette suite de dessins qui hante les mémoires est en effet exemplaire à plus d'un titre. On y retrouve à l'œuvre, tant au plan du contenu qu'à celui des dispositifs et des procédés narratifs, quelques-uns des principaux facteurs susceptibles de déclencher la peur fictionnelle. La force affective de cette suite de dessins mérite donc quelques mots d'explication.

On pense d'abord à la nature même de ce qui est montré et aux connotations associées au thème traité. Une momie vivante, décidée à châtier les humains en les plongeant dans un sommeil dont on ne revient pas... Son apparence décharnée et son hideuse face de squelette, sa terrible invulnérabilité de spectre... On retrouve ici quelques archétypes liés à ce sentiment d'«inquiétante étrangeté» jadis décrit par Freud : le cadavre à moitié desséché, le mort envahissant le vif, etc. La momie matérialise la figure centrale de l'*altérité menaçante*. Elle renvoie aussi à l'effrayant inconnu d'un monde transitoire, intercalé entre la vie et la mort. C'est le motif de l'entre-deux, de l'hésitation sur lequel repose la définition même du genre fantastique⁹. Dans cette scène, l'irruption de la momie s'intègre en outre dans une série d'oppositions symboliques très efficaces : intérieur/extérieur, ténèbres/lumière, vie/mort, cauchemar/réalité... Rascar Capac, «celui qui déchaîne le feu du ciel», est aussi celui qui transgresse la frontière ultime. Celui qui, issu de la nuit glaciale et noire, viole l'intimité paisible de la chambre de Tintin endormi. Il est la mort s'insinuant scandaleusement au cœur de la vie au repos.

Pour servir cette thématique d'épouvante, l'énonciateur utilise certains dispositifs d'accentuation. Effet de zoom avant sur l'agresseur, gros plan — effet de soulignement d'autant plus fort que cette échelle est rare chez Hergé — sur le visage terrible de celui-ci, etc. S'il s'agissait d'un film, ces procédés seraient attribués au «filmographique», c'est-à-dire, *grosso modo*, au travail spécifique du filmage. Cet emprunt à la terminologie de l'analyse filmique ne signifie nullement un manque d'originalité de la bande dessinée. Si elle partage avec le cinéma le privilège de pouvoir raconter en images, elle n'en possède pas moins son énergie spécifique de média autonome. Sans entrer dans les détails, elle peut, par exemple, jouer sur une «accumulation» et une interaction sémiotique des images dans l'espace : les cases juxtaposées sur la page restent toujours disponibles au regard du lecteur. Elle peut aussi exploiter narrativement l'élasticité du cadre des vignettes : lorsque la momie jette violemment la boule de cristal, la case qu'elle habite se trouve singulièrement étirée. On constate à quel point la dynamique du récit est solidaire du travail de narration et de monstration, lorsqu'elles exploitent ainsi certaines capacités du matériau médiatique.

Tout cela suffit-il à mettre le lecteur en état de frayeur? Non, car il faut encore que ces contenus et ces processus formels soient placés dans le cadre plus fondamental d'une relation nouée avec le lecteur-spectateur. Dans le régime de la fiction, et *a fortiori* de la fiction de peur, cette relation est modelée par les mécanismes complexes de *projection-identification*. Autour de cette notion gravite un nombre impressionnant de satellites : immersion, empathie, sympathie, participation émotionnelle, captation par l'apparence de l'autre, etc. Un volume entier ne suffirait pas à cerner ce processus sans cesse convoqué mais trop rarement étudié — malgré des exceptions célèbres comme Christian Metz et certains de ses successeurs — dans le cadre d'une compréhension profonde de l'état spectatorielle. À cet égard, on oublie trop souvent les travaux de certains psychanalystes et/ou phénoménologues démontrant que l'identification se trouve en accointance directe avec la fascination de la fiction et l'oubli de soi qu'elle implique : «Notre corps cesse d'être un objet pour nous, nous ne le vivons plus que comme pouvoir d'éprouver»¹⁰. Il serait fort utile en outre de parfaire les analyses concernant les modalités de la relation au «héros». Ce personnage qui va s'épaississant au gré des situations fictionnelles, ce personnage qui incarne souvent une figure — puissance de vie ou de mort — que nous cherchons confusément. De ce point de vue, le cas de Tintin n'en finit pas d'étonner. Tintin, cet être de papier dont le nom veut dire «rien», c'est-à-dire tout. Tous les imaginaires possibles sont convoqués dans cet ovale presque vide qu'est la tête de ce héros hors du temps. Tintin, miroir et parfait support à l'identification du lecteur.

PEUR ET SOLIDARITÉ DANS L'AFFECT

Comme les autres émotions spectatorielles, la peur

fictionnelle n'existe donc que par le jeu complexe et polymorphe des liens d'identification. On pourrait tenter de caractériser cette peur en fonction de deux types (trop) simples de relation d'identification au personnage. Avec le premier, nous sommes en situation d'adéquation émotive avec lui. Nous nous sommes attachés à lui et, par procuration fictionnelle, nous jouons à vivre intensément les événements avec son point de vue, son savoir et sa sensibilité. Par participation empathique, nous laissons sa peur se décalquer instantanément sur notre propre affect de spectateur disponible. Bref, nous pressentons, découvrons et subissons ensemble le danger. Au cinéma — et dans une moindre mesure dans la BD, pour des raisons de contraintes médiatiques — ce partage direct des frayeurs est souvent lié à l'image subjective et aux dispositifs de la «*caméra-je*»¹¹. On le devine, cette forme de participation intime est difficile à maintenir sur toute la longueur d'un récit. Comme le précise Gardies et Bessalel, l'image subjective vraie — celle qui montre le regardé sans le regardant — «est praticable à petites doses [cf. l'échec de *La Dame du lac*, Montgomery], et à condition que le foyer du regard apparaisse soit avant, soit après, mais en tout cas pas trop loin dans le texte»¹².

Le second type de peur-identification, tout en étant solidaire du premier, serait lié à une distanciation d'avec le personnage sans pour autant que l'on s'en désolidarise émotivement, bien au contraire. Dans ce cas, nous sommes invités à saisir la scène représentée en épousant un point de vue extérieur, «objectif». Un point de vue qui ne paraît pas se confondre avec celui d'un personnage de la fiction. Il s'agit d'une peur «de situation». C'est une peur de solidarité, celle du témoin lorsqu'il saisit qu'un danger menace celui qu'il voit, celui qui lui est proche. Par rapport au premier type, nous ne percevons plus le danger *avec* ou en même temps que le personnage, nous percevons *pour* lui. Et souvent, dans ce cas, *avant* lui. Si nous avons mis affectivement sur ce personnage, si nous nous y sommes reconnus, si nous avons partagé des émotions avec lui, notre peur et notre désir d'«intervenir» seront d'autant plus importants. Tintin, notre ami, notre miroir, notre «amiroir», est endormi, et son assoupissement nous est donné en spectacle. Il dort pour nous, lecteurs, et nous dormons un peu avec lui. Mais son abandon, tellement rare en ces cases d'aventures et de rebondissements, nous invite à la vigilance. Quelques gouttelettes d'expression — aura autour de sa tête — nous servent d'avertissement.

Ce second type d'identification-frayeur repose donc sur une sorte de déséquilibre du savoir : nous voyons Tintin soumis à un danger qu'il ne soupçonne pas, la momie le menace et nous avons peur pour lui. Peur pour nous aussi. Après avoir lu *Les 7 Boules de cristal*, combien d'enfants ne se sont-ils pas assurés, avant de s'endormir, que la fenêtre de leur chambre était bien close? En outre, ce déséquilibre dans la possession d'une information nous incite à prendre comme une responsabilité imaginaire. Je pense à ces guignols ou théâtres

enfantins : que de hurlements lorsque le héros ne perçoit pas le loup qui, sur la pointe des pieds, s'approche derrière son dos. Cette réaction, corollaire de la peur que l'on ressent pour un personnage de fiction, constitue elle-même un puissant facteur d'intégration dans la fiction. L'identification «décalée» avec le personnage permet donc une identification-participation élargie à l'ensemble de la représentation fictionnelle.

STRATÉGIES NARRATIVES DE LA PEUR

Nos peurs fictionnelles semblent donc dépendre à la fois de l'information mise à notre disposition et de notre participation affective au récit. Ces deux pôles ne sont pas anodins. Ils correspondent précisément, ainsi que l'a notamment étudié la narratologue Mieke Bal, aux deux ingrédients fondamentaux que le récit doit parvenir à doser. Il faut, en effet, bien équilibrer l'émotion et l'information, la cognition et l'affect pour que la pâte narrative puisse lever et être consommée par le spectateur ou le lecteur. Confirmation de cet air de famille que récit et peur semblent posséder en commun.

Certes, la peur participe également des affects et des émotions, elle s'intègre donc dans la part affective stimulée par l'activité narrative. Mais, l'exemple de Tintin le montre bien, elle repose aussi sur un mélange d'affect et d'information. Plus on est sensible au personnage, plus on est proche de lui, plus on a peur pour lui. Quant au «savoir» qui nous est distribué au cours du récit, on a vu quel effet de peur-participation il pouvait entraîner.

Bien doser le savoir-émotion alloué au spectateur, telle est sans doute une des composantes essentielles de la stratégie narrative de mise en frayeur. C'est tout l'art d'un Alfred Hitchcock, lui qui justement se targuait de faire de la «direction de spectateurs». Sa vision du *suspense* se trouve, bien sûr, au cœur de notre sujet.

L'auteur de *La Mort aux trousses* avait l'habitude d'établir une nette distinction entre *suspense* et surprise. Lorsque, expliquait-il, une bombe éclate dans le lieu où se trouve le héros, sans que le spectateur n'y soit antérieurement préparé par aucun indice, cet événement surprend. Il cause un choc qui ébranle simultanément personnage et spectateur. C'est la surprise. Par contre, lorsque le spectateur voit l'agresseur agir secrètement et poser la bombe sous la table de restaurant où est convié le héros, lorsque le sinistre individu règle la minuterie pour 12h 30, lorsque le héros, tout à son inconscience, prend place et commande son menu à 12h 28, comme l'indique — bien sûr par hasard — une horloge accrochée sur le mur en arrière-plan..., ces deux minutes deviennent alors l'objet d'une émotion intense pour le spectateur impuissant. Impuissant et content de l'être, puis-que c'est de ce *suspense* qu'il tire son plaisir de frisson.

Surprise et *suspense* sont donc deux manières différentes de modeler l'état spectatorial. Deux manières de

gérer le savoir-émotion du spectateur. Ces deux procédés cherchent aussi à susciter deux peurs différentes. Liée à un événement inattendu, à un coup de théâtre, la peur-surprise est par nature brève et traumatique; elle nous assimile au personnage avec qui nous partageons le même manque d'information. Comme lui, nous n'étions pas préparés au surgissement de cet événement. Avec le *suspense*, par contre, la balance cognitive penche en notre faveur. Appréhendant le danger qui le menace, nous en savons plus que le héros et nos nerfs sont mis à rude épreuve. Le *suspense* vise donc à nous placer sous tension croissante, à nous immerger dans une frayeur en crescendo tout en stimulant en nous une sorte d'impatience participative : nous voudrions réduire le déséquilibre du savoir en avertissant le personnage.

Pour être complet, il faudrait encore signaler une troisième figure dans cette économie du partage de l'information. C'est le cas du personnage qui en sait plus que nous. Exemple classique : le détective ou le fin limier qui, tels Hercule Poirot ou Sherlock Holmes, nous devance toujours dans la résolution d'une énigme. Ce peut être aussi le cas d'un personnage énigmatique; porteur d'un secret, il suscite notre curiosité ou, parfois, notre inquiétude.

Cette comparaison entre surprise et *suspense*, liée à la gestion narrative de l'information donnée au spectateur, devrait être nuancée. Les formes mixtes ou les combinaisons sont nombreuses et fréquentes; l'auteur peut par exemple distribuer des informations différentes à chacun des personnages, tout en maintenant ces informations en relation avec celles que nous possédons. La plupart des films fantastiques et des films d'horreur font d'ailleurs alterner moments de surprise et phases de *suspense*. Les premières apparitions d'*Alien*, le monstre extra-terrestre, ou de *Jaws*, le monstre requin, surprennent le spectateur. De même qu'elles surprennent les premières victimes, Dieu ait leur âme. Mais celles-ci ne sont plus là pour raconter leur drame, contrairement à nous qui en avons été les témoins effrayés. Il faut nous croire, personnages sceptiques qui ne savez pas encore! Le monstre existe et il est plus près que vous ne le pensez... Ainsi germe le *suspense*.

AVOIR PEUR AU CINÉ

Y a-t-il une spécificité de la peur au cinéma, existe-t-il une mise en frayeur propre au film? Je n'ai que peu abordé jusqu'ici la dimension «médiatique» de l'émotion de peur fictionnelle. La question est certes bien trop vaste pour être traitée complètement ici, je me contenterai donc de proposer quelques repères pouvant servir de base à une analyse plus détaillée.

Une constatation globale tout d'abord. Le cinéma est un art de l'espace, mais surtout un art du temps. Comme l'explique Tarkovski, le réalisateur est un «sculpteur de temps»¹³ : il détache un bloc de temps de

la montagne existentielle pour le sculpter dans le plan, qui constitue la matière temporelle essentielle du film. De plus, la perception filmique s'inscrit inévitablement dans une durée qui nous est imposée. Surprise et *suspense*, ces deux générateurs de frissons, doivent beaucoup à ce «temps écranique», indissociable de l'expérience cinématographique. La surprise implique une rupture, un surgissement, c'est-à-dire une brusque prise d'intensité d'un instant. Pour qu'il s'épanouisse de manière optimale, le *suspense* s'appuie sur notre temps vécu de spectateur de plus en plus inquiet, tendu vers l'apaisement d'une résolution désirée. C'est par «anticipation» que nous recevons cette information que le personnage ne possède pas encore et qui nous fait craindre pour lui.

Lié à cette faculté de mettre du temps sur ses images cinétiques, le film jouit d'une puissance d'illusion extraordinaire. Avec la prégnance réaliste de sa représentation, il possède cette force de vraisemblance qui favorise bien sûr la participation fascinée du spectateur. On ne s'étonnera donc pas que l'intensité de notre peur fictionnelle soit à la mesure de la virulence de cette illusion. De manière plus précise, celle-ci repose sur les deux niveaux de «fabrication» du film que les théoriciens, tel André Gaudreault, ont l'habitude de distinguer : le «profilmique» et le «filmographique» déjà évoqué.

La monstration¹⁴ est le résultat d'une sélection. Elle s'appuie sur ce qu'a filmé la caméra et relève, au sens large, du profilmique. Le spectateur ne voit sur l'écran que la partie d'espace qui a été captée. Le cinéma autorise donc cette relation dynamique bien connue entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre le champ et le hors-champ, entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas encore... Cet espace du hors-champ peut, bien sûr, devenir le repère de tous les monstres possibles, un espace que le spectateur du film d'horreur désire et craint à la fois. Plus généralement, la dialectique du montré et du caché se révèle particulièrement apte à produire un sentiment d'inquiétude. Souvent d'ailleurs la tension sera renforcée lorsqu'un narrateur-monstrateur nous fait miroiter la possibilité qu'il pourrait nous montrer ce qu'il nous cache, sans jamais avoir la faiblesse de le faire. C'est le cas dans *Rebecca* de Hitchcock. Le personnage féminin — central et objet de tous les désirs — ne nous sera jamais montré, il demeurera jusqu'au bout du film une illusion, «un simple artefact cinématographique»¹⁵. Que l'on compare aussi, par exemple, ces deux œuvres de Spielberg : *Duel* et *Rencontre du troisième type*. Dans le premier, montrant un automobiliste poursuivi par un camion monstrueux, le spectateur ne verra jamais le visage du conducteur du poids lourd, il restera ainsi sur une inquiétude et une incertitude créatrices, car susceptibles de prolongements métonymiques dans l'imaginaire. Dans l'autre film par contre, nombre de spectateurs ont été déçus de *voir* les extra-terrestres en fin de récit. L'objet de la peur initiale, lié à une insaisissable présence, se dissolvait ainsi dans le morne stéréotype des petits hommes verts...

La mise en inquiétude du spectateur peut être aussi liée à de nombreux dispositifs filmographiques. Ainsi par exemple, et pour rester dans l'univers de Maître Alfred, la fameuse séquence du crime sous la douche dans *Psychose* : le travail du montage nous soumet brusquement à une avalanche de plans successifs extrêmement courts (et qui devaient paraître encore plus courts en 1960, époque où le vidéo-clip et son montage éclaté n'existait pas encore). Le spectateur est pris dans une brusque accélération de rythme. Ce sont des plans-halètements, des plans-cris qui épousent parfaitement la violence de la scène et exacerbent la peur.

Parfois, au sein du même plan, c'est le mouvement de la caméra qui peut faire monter la tension du spectateur en lui désignant progressivement un objet d'inquiétude. Combien de scènes palpitantes ne sont-elles pas basées sur ce dévoilement faussement errant que permet le travelling.

Il ne faudrait surtout pas l'oublier : le film est un moyen d'expression audiovisuel. Combien de dramatisations, combien de mises en tension du spectateur ne sont-elles pas favorisées, voire engendrées, par une musique de film appropriée. Le choix de certains timbres, de certains reliefs mélodiques et rythmiques, l'utilisation réussie des dissonances ou même – surtout, peut-être, par défaut – la manipulation des silences..., tous ces éléments sonores, lorsqu'ils *entrent en réaction*¹⁶ avec les images, peuvent mettre le spectateur en alerte, faire germer l'inquiétude en lui, enclencher doucement les rhéostats de la peur. Quand ce n'est pas lui faire voir dans l'image des ténèbres ou des monstres qui ne s'y trouvent pas encore, des motifs de frayeur que le film n'a pas encore révélés.

UNE FRAYEUR SOUS CONTRAT

Par delà les thèmes auxquels nous sommes sensibles, nos peurs fictionnelles semblent donc dépendre intimement de l'habileté d'une sorte de *grand imagier*, instance responsable du récit et de la mise en images ainsi que le décrivait jadis Laffay. Mais elles dépendent aussi, à l'autre bout de la relation, de notre bonne volonté, de notre acceptation de jouer le jeu. Examinons les règles de celui-ci.

Du côté de l'énonciateur, nous avons déjà constaté que l'effet de peur peut relever d'une véritable stratégie du frisson. La dynamique du dévoilement progressif prend une grande importance dans l'économie de la frayeur, comme dans celle du récit. À cet égard, la notion de surprise mérite d'être considérée non plus comme le résultat d'un accident-péripiétie intégré dans le récit, mais comme un phénomène plus fondamental s'intégrant dans une culture cinématographique. Un phénomène qui relève d'une sorte de protocole d'accord passé entre émetteur et récepteur et dont les termes sont fixés dans un contrat fictionnel implicite. Lorsque nous

entrons au cinéma, lorsque nous ouvrons une bande dessinée, nous réactualisons ce contrat et nous nous plaçons dans un *horizon d'attente*. Nous attendons de recevoir du neuf, nous voulons être étonnés – avoir peur – sans que cet étonnement, cette peur, ne dépasse toutes les limites culturelles, personnelles, de ce que nous pouvons supporter.

C'est dans ce cadre et ce contexte que l'instance de production du message fictionnel doit nous surprendre. Une des façons les plus habiles de le faire – mais aussi une des plus risquées – c'est de leurrer le spectateur, c'est de jouer avec ses repères, c'est de dérégler sans cesse les horizons d'attente. La surprise vient alors de la conscience d'avoir été berné, d'avoir été mis en échec dans son savoir de spectateur à qui on-ne-la-fait-plus. C'est le cas d'Hergé dans l'épisode de la momie. L'irruption de celle-ci n'était en «fait» qu'un cataplasme, issu du cauchemar de Tintin. Mais au moment où il découvre les images, le lecteur ne le sait pas encore. Hergé n'a pas voulu nous indiquer que ces quelques cases se situaient sur un autre plan de la représentation, celui du rêve. Tout en nous effrayant, il nous leurre, lui qui pourtant, dans d'autres circonstances, ne se privait pas de nous donner tous les signes graphiques nécessaires pour comprendre ce «passage au rêve».

Comme le décrit très bien Benoît Peeters à propos d'Hitchcock, «la volonté de direction du spectateur est clairement liée au détournement d'un certain nombre de conventions. [...] Il s'agit donc pour Hitchcock de déjouer la prévisibilité»¹⁷. C'est dans ce sens que le réalisateur commente la préparation du meurtre dans *Psychose* :

Vous savez que le public cherche toujours à anticiper et qu'il aime pouvoir dire : «Ah! moi je sais ce qui va se passer maintenant». Alors, il faut non seulement tenir compte de cela, mais diriger complètement les pensées du spectateur. Plus nous donnons de détails sur le voyage en automobile de la fille, plus vous êtes absorbé par sa fugue [...]. Plus tard, Anthony Perkins décrit à Janet Leigh sa vie dans le motel, ils échangent des impressions et, là encore, le dialogue est relié au problème de la fille. On suppose qu'elle va retourner à Phoenix et restituer l'argent. Il est probable que la fraction du public qui essaie de deviner pense : «Ah bon! ce jeune homme essaie de la faire changer d'avis». On tourne et on retourne le public, on le maintient aussi loin que possible de ce qui va se dérouler.¹⁸

Dans le même esprit, Hitchcock aimait susciter la peur ou l'inquiétude du spectateur en prenant systématiquement à contre-pied certains poncifs du genre. C'est-à-dire en secouant le public dans ses repères culturels, en le choquant dans ses belles habitudes fictionnelles. La scène du rendez-vous à l'arrêt de bus dans *La Mort aux trousses* est, à ce titre, restée célèbre. Une scène de ce genre se passe habituellement dans l'obscurité, sombre venelle, faible éclairage artificiel, chat noir, univers

clos et sordide, musique en tension progressive, etc. Tous ces paramètres destinés à mettre en inquiétude, Hitchcock les a retournés méthodiquement : plaine immense, ouverte à l'infini sur des champs de maïs ; lumière écrasante du soleil de l'après-midi, le tout dans une absence totale de musique...

Mise en peur et récit prennent donc la dimension d'un jeu de chat et de souris avec le spectateur qui s'y prête. Tous ces effets de surprise balisent et rythment la communication narrative qui se construit à l'occasion du film. Communication ? En ce qui concerne Hitchcock, Peeters préfère évoquer, plus perverse, une relation de séduction :

La relation auteur-spectateur, loin de toute notion fusionnelle, est vécue sur un mode explicitement sado-masochiste, le *suspense* n'étant rien d'autre que la mise en fiction de cette rivalité fondamentale.¹⁹

Le cinéaste ne l'a jamais caché : son but ultime était de faire souffrir le spectateur. Son commentaire sur *Fenêtre sur cour* ne laisse aucun doute à ce sujet :

La fin est très angoissante. Les spectatrices américaines hurlent et ne peuvent supporter l'angoisse du film. Tous les spectateurs crient et cela me rend très heureux, cela m'amuse beaucoup.²⁰

Même si la mise en frayeur est liée à une telle « manipulation » du spectateur, elle reste cependant encore sous la garantie du contrat fictionnel. Contrat que le spectateur peut, du reste, rompre à tout moment. Ne serait-ce qu'en quittant la salle, en fermant les yeux, ou en s'esclaffant aux moments les plus angoissants.

Lorsque nous entrons dans des modes de représentation placés sous le régime de la fiction, nous acceptons de *faire comme si*, de faire semblant d'y croire. Entrer en fiction sollicite de notre part une suspension déliée d'incrédulité. Et lorsqu'une histoire nous fait peur, c'est que nous avons accepté au préalable les règles du jeu. Que nous avons accepté le rôle de la souris dans les griffes du chat. C'est le mode du « *je sais bien mais quand même* » analysé par Mannoni²¹. Je sais bien que ce n'est pas vrai et que j'ai peur « pour du beurre », mais j'ai peur quand même. Telle est, confirme Caillois, la dynamique du jeu :

toute forme de jeu s'accompagne d'une conscience spécifique de la réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante.²²

Le public d'un film d'épouvante ne demande pas à être persuadé de la vérité de ce qu'il voit, il se contente d'un *effet de vérité*, pourvu que celui-ci soit capable de le saisir, de l'amener au frisson. En un mot, de lui faire goûter l'émotion de frayeur. Une émotion certes consentie, prévisible, mais qui préserve une délicieuse marge d'incertitude : vais-je avoir vraiment peur, com-

ment va-t-on me surprendre. Quand et jusqu'où montera ma frayeur sur ma propre échelle ? Resterait à inventer une « échelle d'Hitchcock » capable d'enregistrer l'intensité des ondes de frayeur spectatorielles...

AVOIR PEUR POUR LE VRAI

Le consommateur de fiction participe à un voyage organisé. Et il sait que la peur fait partie des menus plaisirs prévus par l'agence de voyage. À l'instar de toutes les émotions fictionnelles, la frayeur est à la fois consentie et recherchée. Comme dans ces safaris balisés, on paye pour côtoyer sans trop de risques les fauves mangeurs d'hommes... :

Le lecteur ou le spectateur qui s'engagent dans les territoires de la fiction d'épouvante savent bien que l'empire de la terreur constitue en fait un îlot isolé, une parenthèse bientôt refermée dans le cours tranquille de leur existence.²³

Reste à savoir si cette frayeur ludique nous laisse indemnes et si les dangers vécus dans la fiction ne finissent pas par laisser des traces dans notre expérience quotidienne. Savoir aussi si les peurs fictionnelles ressemblent aux peurs factuelles et si nos *peurs médiates* des chances de nourrir un jour nos *peurs immédiates*...

L'altérité menaçante constitue, nous l'avons vu, un des motifs privilégiés des fictions d'épouvante. Cependant, les plus belles réussites de cette altérité résident peut-être moins dans sa matérialisation en monstres de tout poil que dans le fait que cette monstruosité s'insinue au cœur du quotidien, au milieu d'un cadre familial. Pour qu'il nous fasse vraiment peur, l'« étranger » doit suinter du monde qui nous est proche. C'est en quelque sorte par « différence » soudaine et imprévisible qu'il réussit son entrée en scène. Lorsque Tintin est surpris par la momie, il est endormi. Quoi de plus familier, de plus commun que l'expérience du sommeil. De même que pour la douche de *Psychose*. L'assassin était notre voisin de palier... ressort favori du fait divers.

Nos peurs fictionnelles semblent donc présenter une sensibilité certaine à l'*effet de proximité*. Certes, il s'agit encore d'une question de projection-identification : on entre plus facilement dans un monde qui nous est proche. Vieille recette du cinéma d'horreur : on multiplie les indices de banalité quotidienne pour faire « baisser la garde » du spectateur, pour donner, par la proximité, une légitimité à la suspension d'incrédulité qu'on lui demande. Une fois ces bases assurées, on peut commencer à jouer du frisson. De manière plus fondamentale, le vraisemblable pourrait être considéré comme la transposition de la proximité au plan des procédures narratives. Plus le monde raconté entre dans la cohérence de ce que nous connaissons, plus il nous paraît vraisemblable.

Si nos épouvantes fictionnelles épousent souvent l'effet de proximité, peut-on imaginer qu'elles se prolongent par delà la fiction? En fonction de ce que j'ai énoncé ci-dessus à propos du contrat spectatorial, il faudrait *a priori* répondre par la négative. La frayeur fictionnelle est une émotion réelle, mais elle reste au sein des limites du jeu, cet espace «séparé» auquel on a accepté de participer. Cependant l'effet de proximité peut jouer les trouble-fête dans la mesure où il permet d'établir certaines contiguïtés avec la vie réelle.

Même si le spectateur n'est jamais dupe, peut-être ne sort-il pas vraiment indemne de ses émotions fictionnelles. Son expérience imaginaire peut finir par influencer son vécu. Le temps construit du récit, le récepteur peut toujours le réinjecter dans le temps réel de sa propre vie, c'est un des aspects de la *troisième mimesis*²⁴ décrite par Paul Ricœur. La *peur médiate* pourrait-elle alors – selon des modalités qu'il est extrêmement difficile de cerner – se métamorphoser partiellement en *peur immédiate*? Y aurait-il comme une rupture d'étanchéité entre ces deux peurs? C'est sans doute l'opinion de l'écrivain Jean Ray lorsqu'il affirme que *tout finit par être vrai...*

C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS

Si la *peur médiate* peut être liée à la *peur immédiate*, des liens de ressemblance plus intenses unissent peur factuelle et peur fictionnelle. Se situant toutes deux dans l'espace de la représentation et de la médiation, elles sont bien souvent suscitées par des mécanismes et dispositifs filmographiques similaires au sein du même média. Les exemples sont multiples et variés sur le petit écran : de l'exacerbation du *suspense* dans les retransmissions sportives, jusqu'à certaines dramatisations de séquences de journaux télévisés ou de reportages d'actualité. Souvenons-nous de la guerre du Golfe : l'expiration de l'ultimatum des «alliés» et les dernières heures avant l'offensive, égrenées dans un gigantesque *suspense* médiatique. Peur fictionnelle et factuelle gagnent en ressemblance au rythme où se confondent davantage *documentaire* et *fiction*.

Cette interpénétration croissante entre factuel et fictionnel trouve une illustration frappante dans le phénomène massif et assez récent des «reality shows». Curieusement, c'est dans des émissions comme *Les Marches de la gloire* ou *La Nuit des héros* – présentées sur deux chaînes de télévision françaises – qu'un important public semble ressentir le mieux une «impression d'authenticité». La vérité du monde y serait davantage à l'œuvre que dans les journaux télévisés et autres lieux officiels de l'information. Il y a de quoi effrayer – peur factuelle et fictionnelle – les journalistes. Cette impression de vérité mériterait d'être très sérieusement étudiée. Il me semble qu'elle est intimement liée – du moins dans les deux émissions précitées – à une nouvelle *rhétorique du vrai médiatique*. Cette présence, cette mise en spectacle d'un semblable, d'un citoyen moyen qui a ravalé sa peur

pour se conduire en héros, sa gratification et sa transfiguration sous les feux de la rampe, le soulignement de son émotion sincère d'être ainsi célébré, à cet endroit de la grille des programmes où il y avait jadis des stars du *showbiz...* Signe des temps, ces «reality shows» auraient en quelque sorte la même fonction de célébration rituelle que la presse locale de jadis.

En ce qui concerne la mise en peur, les événements «vécus» sont reconstruits dans des séquences filmées possédant toutes les caractéristiques de la fiction. On y stimule de la même manière nos capacités d'empathie et de projection-identification. Le *suspense* y est travaillé selon le principe de la tension-crescendo évoqué ci-dessus, avec force dramatisation, musicale et autre. Fait troublant, les personnages de... fiction sont souvent joués par les gens concernés eux-mêmes. C'est dire qu'ils sont acteurs de leur propre personnage. Processus mimétique circulaire où l'on joue à être soi-même, et à mimer ce que l'on a vécu réellement. Souvent, par la force des choses, les gens sont de piètres acteurs. Mais dans la faille de ces rôles imparfaitement joués se glisse précisément l'*émotion du vrai*. C'est la vérité parce qu'ils jouent mal. C'est juste parce que c'est faux.

Dans ce type de «reality shows», se retrouve toute la dimension du jeu. Comme le disait l'animateur Laurent Cabrol, en début d'une édition des *Marches de la gloire* (TF 1) : «nous frissonnons, nous avons peur puis nous faisons la fête, c'est le principe de l'émission». La peur factuelle se trouve donc circonscrite dans le cadre rassurant d'un contrat fictionnel. Aussi le spectateur gagne-t-il sur tous les plans : il connaît les délices de la peur consentie en même temps qu'une impression gratifiante d'authenticité, de «réalité»; il profite des avantages de la fiction sans subir le risque et les aléas de la réalité. Tout en étant convié à un beau spectacle, il peut donc, comme dans un jeu, jouir d'une *illusion de maîtrise*. Apprivoiser le réel en même temps que ses peurs, telle est sans doute la fonction de *catharsis* des «reality shows».

C'est arrivé près de chez vous, film de Benoît Pollvoorde, apporte sans doute une nouvelle dimension, dérangeante celle-là, dans cette dynamique de nos *peurs médiate*s et *immédiate*s, factuelles et fictionnelles.

Dans *C'est arrivé près de chez vous*, la peur factuelle, tout à coup, se mêle à la peur fictionnelle. Scandalusement cette fois. La peur s'y confond avec une incertitude, une indécidabilité, un malaise. Les repères éthiques et médiatiques que nous avons l'habitude de mobiliser pour reconnaître le vrai, le factuel, sont soumis à rude épreuve. Au même titre que nos repères fictionnels. La peur naît d'un doute, d'une *mise en abyme*. C'est une peur au second degré, une peur métalinguistique. Une nouvelle «sueur froide» médiatique que nous sommes peu entraînés à assumer.

Dans ce film, nous croyons d'abord retrouver nos

garde-fous de téléspectateurs. Il y a comme une ressemblance avec ces magazines d'actualité nouvelle vague présentant un cocktail de vécu, de proche et un zeste de sordide. Mais du sordide implicitement magnifié par une vision sociologique, ethnologique, et donc distanciée. Mais que faire quand ce sordide vient d'un héros presque aussi attachant que dans un film «normal»? Que faire quand l'équipe de tournage nous est montrée dans un interventionnisme de plus en plus suspect. Qui sont, en effet, ces reporters qui aident à tuer les enfants, qui trucident et violent les femmes avec ce malfrat-héros qu'ils sont censés interviewer? Comment réagir lorsque ces signes codés de l'activité journalistique, jadis garants d'une sorte d'authenticité, se mettent à cafouiller, à disjoncter, à s'épancher dans le récit, à faire du «personnage», à prendre soudain trop littéralement les belles idées, la belle conscience de l'observation participante?

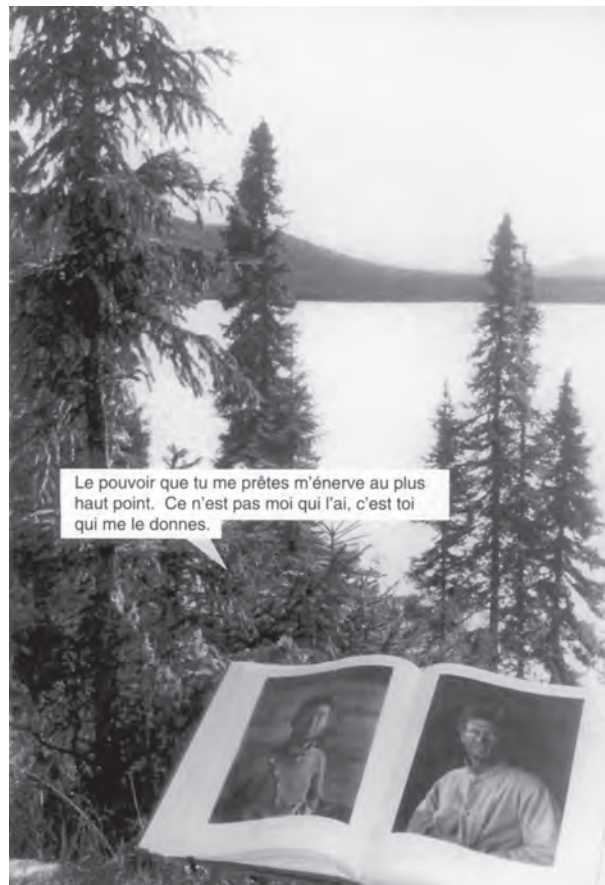
Nos motifs de peur y ont comme perdu la rassurante étanchéité que garantissent les récits d'horreur. Tout appel à l'empathie, tout début d'identification au personnage est irrémédiablement anéanti, ce que ne prévoit pas le contrat fictionnel. Même s'il relève d'une expérience cinématographique, cet effet de rupture n'est pas sans rapport avec les réflexions d'un Clément Rosset sur notre capacité à admettre le réel :

Le réel n'est généralement admis que sous certaines conditions et jusqu'à un certain point : s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance est suspendue. Un arrêt de perception met alors à l'abri de tout spectacle indésirable.²⁵

Dans *C'est arrivé près de chez vous*, plus d'un spectateur a ressenti l'envie de ne plus rien voir. Mais souvent trop tard, comme si la peur factuelle quittait son déguisement de peur fictionnelle, voire de *peur immédiate*. Comme si la réalité nous avait pris en traître...

1. H.P. Lovecraft, *Démons et merveilles*, cité par R. Amossy, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1989, p. 123.

2. R. Amossy, *op.cit.*, p. 122.
3. Lire entre autres Kristeva qui assimile le récit à la suspension provisoire d'une disjonction initiale : J. Kristeva, «Le texte clos» dans *Semiotikè*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1968.
4. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1973.
5. C. Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.
6. C. Grivel, «Savoir social et savoir littéraire» dans *Littérature*, n° 44, déc. 1981, p. 83.
7. Voir le texte de G. Genette, «Récit fictionnel, récit factuel», *Protée*, vol. 19, n° 1, 1991, p. 9-18.
8. Je me permets de renvoyer à mon propre texte : *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-neuve, Académia, 1991.
9. Voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1974.
10. J.P. Meunier, *Essai sur l'image et l'identification*, Louvain-la-neuve, Cabay, 1980.
11. Lire entre autres F. Jost, *L'Oeil-caméra : entre film et roman*, Lyon, P.U.L., 1986.
12. A. Gardies et J. Bessalel, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.
13. A. Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Éd. de l'Étoile, «Cahiers du cinéma», 1989.
14. Pour plus de précisions sur cette notion, voir A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
15. B. Peeters, *Hitchcock. Le travail du film*, Paris, Les impressions nouvelles, 1993, p. 9.
16. P. Marion, «La musique des images» dans *Le Guide des médias*, rubrique «Audio», Deurne, Kluwer, 1992.
17. B. Peeters, *op. cit.*, p. 71.
18. F. Truffaut, *Hitchcock*, cité par B. Peeters, *op. cit.*, p. 72.
19. *Ibid.*, p. 77.
20. «Entretien avec Alfred Hitchcock» par C. Chabrol et F. Truffaut dans *La Politique des auteurs*, Paris, L'Étoile, «Les Cahiers du cinéma», 1967, p. 149.
21. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1974.
22. R. Caillois, cité par R. Amossy, *op.cit.*, p. 137.
23. *Loc. cit.*
24. P. Ricœur, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil, 1984.
25. C. Rosset, *Le Réel et son double*, *op. cit.*, p. 8.



C'est l'histoire d'une femme au centre de laquelle
gît une plaie béante, et d'un homme qui par un don inexplicable
a le pouvoir d'atteindre et de fouiller cette plaie





Derrière le sac de peau qui lui souriait gît une plaie béante, et
mille couteaux fouillaient la plaie.
Quel pouvoir avait-il donc ?
Celui d'une certaine ressemblance.

Cette ressemblance était tellement sournoise,
tellement... sournoise



Le mystère réside en ceci :
À chaque fois qu'il fouille la plaie,
l'homme y dépose un paysage,
connu et aimé

Un paysage...



Deux paysages...



Trois paysages...



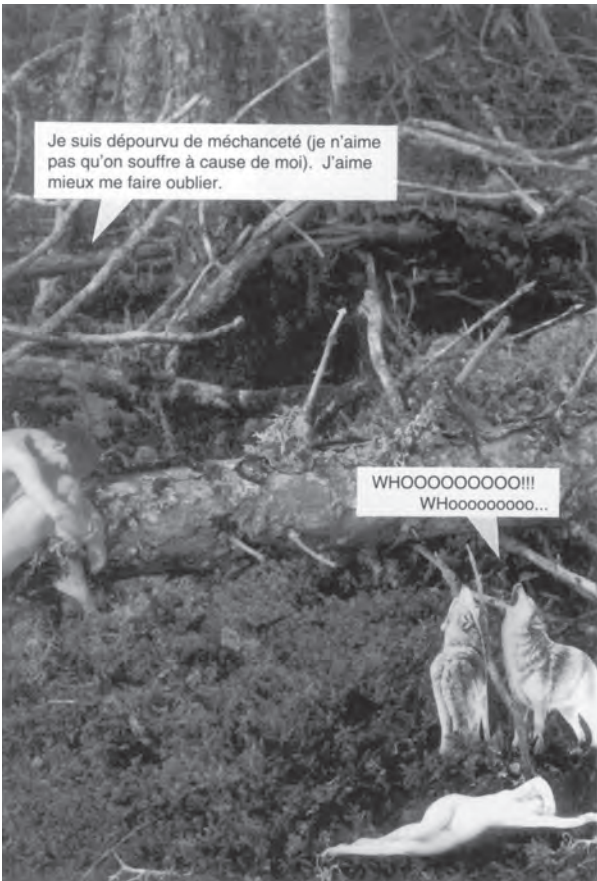
Mon premier réflexe a été de t'appeler. J'ai essayé quelques fois, tu n'y étais pas.

Elle est en état de panique totale, n'a aucune idée comment arrêter immédiatement l'engrenage qui la dernière fois l'a presque tuée

Ce qu'elle fait le plus, et le mieux, c'est fuir, seule.
Fuir seule.



Elle reste là, impassible du dehors, en mouvement perpétuel du dedans.
Parfois heureuse.



Elle trouve que tout coupe, rien ne continue. Tout se dénoue, se relâche, s'affaisse, tout la laisse seule. Qu'elle n'est plus qu'un trou béant avec un petit peu de moi en pourtour.



1. Dessiner le contour des lèvres et appliquer le rouge

2. Poudrer et faire une deuxième application



3. Éponger le surplus

4. Nettoyer les dents

Traces d'une passion trouble

Une série d'images nous est proposée, tel un récit intime, celui d'un état passionnel relevant à la fois de l'exclusif et du sens commun. L'univers d'Élisabeth Kaine stimule le besoin de voir, il éveille chez le spectateur la pulsion voyeuriste qui permet de partager l'affect, cette composante émotionnelle de l'expérience. L'interprète est directement interpellé, acceptant avec un certain malaise le rôle de complice ou, qui plus est, de coupable, comme projeté dans l'image, alors confondu avec cet Autre (l'homme). D'entrée de jeu, une lecture pragmatique de l'œuvre s'impose. La première de la série des onze images «bricolées» s'adresse au spectateur par un texte en «bulle» (qui reprend un procédé utilisé dans le roman-photo ou la bande dessinée) et lui attribue le pouvoir de pénétrer une plaie, d'y tourner un fer. Sonder ce monde de différenciations, de tensions et de disjonctions ne peut que générer plaisirs et déplaisirs, que lui faire vivre l'inconfort troublant d'une passion.

Est ici mise à jour la réalité d'une double puissance : celle de l'image et celle de ce qui se trouve en amont et en aval de celle-ci, c'est-à-dire la puissance du destinateur et du destinataire. Ceux-ci, plus que de la percevoir, la manipulent, la créent et la recréent à leur convenance, parfois miroir, parfois écran ou parfois fenêtre. De plus, une seconde trame narrative au bas de l'image photographique donne l'indice d'un renforcement, dans ce sens où le fragment dévoile l'emprise de l'interprète sur l'image. C'est comme si, assumant son rôle de voyeur et se nourrissant des effets de l'œuvre, celui-ci pouvait également y lire les effets de sa propre action perceptuelle sur le destinataire. Tel un écran, l'image défie et confronte le spectateur; tel un miroir, elle lui renvoie le reflet de son propre pouvoir.

Chacun des tableaux photographiques de Kaine est un moment privilégié de stimulation des affects : le plaisir visuel relié à l'image défie les tensions désespérées du texte. La série offre une *expérience*, où sont marqués les possibles points d'ancrage. Cette diégèse se présente comme un univers spatio-temporel, où se juxtaposent et se superposent trois discours : celui d'une série de photographies qui exploite la présence de l'image dans l'image, celui d'un texte «en bulle» et celui d'un texte au bas de l'image, rappelant tous trois l'allégorie déchirante d'une rupture amoureuse. La séquence propose un parcours, une phrase en onze stations, des pauses virtuelles qui dévoilent la crainte du spectateur de s'investir dans cette «histoire de mœurs», également un dialogue plus serré entre certaines images et l'isolement de certaines autres. Une esthétique semble vouloir se dégager de l'œuvre de Kaine, celle de l'association quasi incontournable avec le mode de représentation kitsch. Dans le huitième tableau, la présence d'un fragment de roman-photo rephotographié donne une clé à l'interprétation. De là le sens commun, au-delà de l'élitisme d'une esthétique «de bon goût». L'éloge de l'artifice, l'apologie de la simulation ne sont-ils pas les dénominateurs communs de notre «condition post-moderne»? La seule expérience «vraie» ne serait-elle pas celle de l'artifice?

Une mise en relation intime survient de l'insertion directe de l'artifice – représentation du sujet – dans la nature (à l'inverse d'une nature morte). Au septième tableau, les deux entités en sont transfigurées, tels les deux pôles d'une dialectique. Kaine pose un regard «synthétique» où la nature devient artifice et surtout où l'artifice devient naturel, vrai, essentiel, plus que réel pour ne pas dire surréel. Tout sujet n'est-il pas à la fois artifice et nature? Les premier et neuvième tableaux le montrent bien. On constate également dans les troisième, quatrième, cinquième, sixième et dixième tableaux comment la nature est vécue à travers sa représentation, telle la trace mnésique d'une expérience. La fusion établie entre le spectateur et l'image entraîne une seconde entre l'image-artifice et la nature. Une faille : cette femme des septième et neuvième tableaux est victime d'une scission, d'un démembrement terrible, celui de la passion. Les loups hurlent la douleur d'un sujet désincarné, abandonné à sa fuite intérieure. «Tout coupe... tout la laisse seule». Le constat du manque, que le souvenir et le simulacre lui ont permis de revivre, est inévitable. La pureté et la nudité de cette prise de conscience sont représentées dans le tableau charnière (le septième), tel le verbe dans une phrase; un corps de femme bien en chair (image forte du romantisme kitsch), artifice naturel posé là, dans une eau contenant, retour à l'origine... Et encore, l'œuvre trompe par le jeu de l'artifice et du détournement – le corps (artifice-contenant) «dans» l'eau (nature-contenu), à la dérive. Ainsi, les images des septième et onzième tableaux dialoguent, s'engueulent même, montrant au dernier tableau un corps transformé, «un sac plein de liquide».

Plusieurs tableaux dévoilent la co-présence d'images dans l'image, laissant transparaître des personnages réifiés, incapables de décrier la douleur du manque. À travers une allégorie «naturelle», le spectacle mis en scène par Kaine génère en fait une confrontation entre une série de dipôles qui s'incluent et s'excluent mutuellement : le naturel et l'artificiel, l'essence et l'existence, le sujet et l'objet... Et puisque toute histoire suppose une fin, le sujet reflété s'abandonne et meurt, sa part de non naturel fuit; ne lui reste que son corps, qu'il cherche en vain à réincarner, dans un geste ultime et *pathétique* : mettre du rouge à ses lèvres. Comme si poser un baume sur une plaie béante pouvait lui permettre de se refermer et de cicatriser... pour qu'il n'en reste plus qu'une trace... sur un mouchoir.

Célyne Poisson

Élisabeth Kaine enseigne en design de création à l'Université du Québec à Chicoutimi depuis 1989. Ses champs d'intervention dans la pratique du design sont nombreux : produits, mobilier, design d'exposition. Parallèlement à la pratique, elle a réalisé plusieurs projets de recherche en création, subventionnés par le Conseil des arts du Canada et le ministère de la Culture du Québec. Elle s'intéresse particulièrement à l'objet kitsch comme élément charnière (de par sa force d'expression) entre art et design. Ses recherches théoriques portent sur l'élaboration d'un nouveau modèle applicable à l'enseignement et à la pratique du design, basé sur la complémentarité plutôt que sur l'opposition des approches artistique et technique. Dans le cadre de futurs projets de recherche reliés à ce thème, les pratiques en design des peuples inuit et amérindiens serviront d'objets d'étude.

ARTICLES hors dossier

AU CARREFOUR DU GÉNIE GÉNÉTIQUE ET DE L'HUMOUR

Propos sémiologiques

P. CORTEN-GUALTIERI ET A.M. HUYNEN

Si le dessin d'humour n'apparaît qu'occasionnellement dans le registre iconique des revues de vulgarisation scientifique, il participe néanmoins à la diffusion du savoir savant. Le présent article se veut exploration sémiologique d'une planche humoristique : nous y analysons les procédés de visualisation de concepts ayant trait au génie génétique.

Although cartoons only appear occasionally in the icon register of popular scientific reviews, they nonetheless contribute to the circulation of scientific knowledge. This article offers a semiotic exploration of one such type of humorous illustration, by examining the techniques of visualization in the area of genetic engineering.

Le concept scientifique peut-il, sans renier son origine abstraite et sa rigueur, se faire image? Science et humour sont-ils compatibles? Existe-t-il un sérieux du dessin d'humour? Cet article se veut résolument réponse affirmative à ce triple questionnement...

Dans un ouvrage consacré à une étude de la vulgarisation scientifique (V.S.) en tant que phénomène socio-sémiologique, Jacobi (1987) établit une typologie de la multiplicité des documents visuels proposés par celle-ci. Il désigne le dessin d'humour comme une catégorie originale d'images, n'ayant son pareil ni dans les discours savants ni dans ceux de l'éducation formelle.

Pour nous démarquer de la plupart des recherches réalisées dans le cadre de la V.S., notre parti pris a été le suivant : analyser d'un point de vue sémiologique un corpus visuel et, au sein de celui-ci, choisir le registre iconique particulier du dessin humoristique.

«Au carrefour du génie génétique et de l'humour», c'est bien là que nous situons nos recherches sémiologiques. Une planche du dessinateur humoriste français AVOINE illustre un article-vedette de *La Recherche*, paru en 1977 et consacré à l'ingénierie génétique¹.



figure 1

UNE IMAGE À VOCATION NARRATIVE

L'image qui nous est ici donnée à voir est cheminement... Deux séries d'empreintes laissées sur le sol sont les indices rétrospectifs d'un mouvement, d'une progression de deux protagonistes iconiques : un homme, pré-

sent à l'avant-plan du dessin et un oiseau, dont l'existence nous est révélée, *in absentia*, par des traces de pas². Dans une étude sémiologique des images fixes, Fresnault-Deruelle (1983) désigne comme l'un des fondements des «images uniques à vocation narrative» cette distribution d'indices d'une «[...] action posée comme un référent lacunaire à reconstituer [...]»; ainsi, le pas-à-pas des figurants invite à une «lecture dynamisée» de l'image, introduisant l'observateur dans une logique de narrativité³.

La disposition des deux séries d'empreintes présente une structure chiasmique. La route, ainsi que le destin des actants iconiques se sont croisés, se sont rencontrés en un point crucial, étape critique au-delà de laquelle tout n'est plus exactement pareil⁴. La permutation des empreintes (souliers d'homme/pattes d'oiseau) constitue ce que Fresnault-Deruelle (1983) nomme le «moment-charnière» autour duquel la narration iconique pivote : c'est bien au niveau du carrefour figuré par les traces de pas que le devenir des deux actants bascule... L'image mise ici sur l'insolite de la transmutation – terme que nous affectionnons non seulement parce qu'il rend compte de la métamorphose des actants, mais également parce qu'il appartient au vocabulaire sémiologique (cf. dernière partie de cet article) ainsi qu'à celui de la science (on parle, par exemple, de la transmutation des noyaux atomiques)⁵. Le double cheminement est intimement lié à ce que Fresnault-Deruelle (1983) nomme un «effet de récit» : l'image nous propose un événement, dont le prélude se situe en amont de la croisée des pas, et la conclusion, en aval de celle-ci⁶.

La commutation des empreintes constitue le motif (tant au sens de mobile, que de signifiant iconique) humoristique, l'élément insolite, que Morin (1970), dans ses travaux consacrés au dessin d'humour, identifie comme «[...] l'anomalie[s] graphique[s] destinée[s] à être reconnue[s] comme comique[s]». Par analogie au dispositif électrique qui interrompt le passage du courant, Morin (1970) qualifie de «disjoncteurs» ces éléments iconiques provoquant des «ruptures de sens» et compare ces «jeux-de-traits» aux jeux-de-mots des histoires drôles.

L'amont et l'aval de la progression des empreintes creusent l'image et l'instituent ainsi dans un espace à trois dimensions. Les traces laissées par le protagoniste absent de l'image semblent dès lors s'éloigner, après le carrefour, dans le hors-champ de l'«espace métaphorique», monde fictif sur lequel le cadre de l'image nous ouvre une fenêtre, tel que le définit Rio (1976) dans un article consacré à une réflexion d'ordre sémiologique concernant la Bande Dessinée.

Le second feuillet de l'article de V.S. (une page de gauche) crée la surprise : les empreintes de souliers réapparaissent en haut de page et poursuivent leur cheminement au sommet des feuillets suivants. L'observateur est ainsi aiguillé au fil de ceux-ci, jusqu'à la der-

nière page de l'article. Il y découvre alors le second actant, sous les traits d'un... drôle d'oiseau (cf. fig. 4). Rio (1976) montre que cette échappée hors-cadre de l'un des figurants consiste en une violation du code iconique, par laquelle un être imaginaire fait irruption dans l'«espace réel» de la «page-objet», espace de la revue non destiné à la fiction iconique. Ce phénomène constitue une anomalie – une «disjonction», pour reprendre le terme proposé par Morin (1970) – qui surprend et amuse à la fois. Jouons ici avec les mots et notons que l'oiseau, en quittant l'espace privilégié défini par le cadre du dessin, marque également une disjonction, au sens premier de clivage, de séparation...

UN DESSIN À PORTÉE SCIENTIFIQUE

Comme l'explique Tardy (1988) dans l'analyse d'un dessin d'humour à portée politique, ce type d'images condense plusieurs registres de significations, différents répertoires sémantiques, qu'il dénomme, en empruntant ce terme au linguiste Greimas (1966), «isotopies».

Isolée artificiellement de son environnement écrit et, partant, de son dessein illustratif, notre image inspire une lecture naïve : l'«isotopie de référence» est ainsi le récit d'une transmutation (Tardy, 1988). En la qualifiant de «naïve», nous voulons signifier que cette lecture de l'image découle d'un regard vierge de toute saisie de l'intention satirique du dessin. Elle existe également lorsque le dessin est abordé dans le contexte de l'article de V.S., mais constitue alors une étape initiale de l'interprétation iconique, à partir de laquelle l'observateur pourra découvrir d'autres significations dans l'image.

Ainsi, inséré entre le titre et le chapeau de l'article de V.S., le dessin enjoint à une interprétation seconde (cf. fig. 3). Le titre – «Génie génétique ou manipulations génétiques ?» – induit un regard autre et syntonise l'interprétation de l'observateur-lecteur en termes d'expérimentations dans le domaine de la génétique moléculaire⁷. Le donné iconique ne présente aucune marque explicite de scientificité, aucun motif objectif de doublement du registre interprétatif, et c'est dès lors un élément écrit (le titre de l'article) qui assure le rôle de «convertisseur d'isotopie», tel que le définit Tardy (1988).

Dans cette seconde isotopie, la croisée des chemins des deux actants figure le concept scientifique d'hybridation, de croisement d'espèces différentes. Il s'agit là d'un procédé que la linguistique qualifierait de métaphorique, et nous retrouvons ici, en clin d'œil, la trace de ce qui a donné lieu, par réinvestissement d'un signifié propre, au concept savant : en nous donnant à voir un carrefour, une intersection de deux chemins, le dessin illustre, en effet, la signification première du mot «croisement». Les deux espèces qui se sont croisées (un homme et un oiseau) étant beaucoup trop éloignées dans l'échelle de l'évolution pour pouvoir s'hybrider, la figuration narrative constitue, aux

yeux du biologiste, un couac, un trait d'humour... (La dimension proprement humoristique de la narration iconique sera envisagée de façon détaillée dans la dernière partie de ce texte).

Le dessin condense sous ses traits plusieurs concepts génétiques. Ainsi, les actants illustrent à la fois la notion de partenaires soumis à une hybridation et celle de descendance issue de ce croisement. Les individus résultant d'une hybridation présentent généralement des associations inédites de caractères, présents séparément chez leurs parents. Ainsi, l'homme laisse après le croisement des traces d'oiseau – et vice-versa. Les empreintes de pas figurent donc le concept de «caractère héréditaire», par un procédé que Gauthier (1982), dans ses leçons sur l'image, compare à la métaphore. Ces mêmes motifs iconiques renvoient également, par contiguïté cette fois, au concept fondamental de la génétique : celui de «gène». En effet, l'apparition d'un caractère héréditaire donné (ici figurée par le type d'empreintes laissées), d'un trait «phénotypique», pour utiliser la terminologie de la génétique, est contrôlée par un ou plusieurs gènes.

La permutation des empreintes met ici en image un autre concept génétique : celui de «recombinaison» du patrimoine héréditaire. Les actants constituent en effet des «recombinants», puisqu'ils présentent une combinaison nouvelle de caractères génétiques se traduisant par un «phénotype» original⁸.

Le phénomène de «recombinaison génétique» peut avoir lieu à la suite d'une hybridation spontanée entre deux individus, comme l'illustre avec humour le dessin. Mais ce phénomène peut également résulter de l'introduction artificielle (le «transfert *in vitro*», comme le dénomment les scientifiques) d'une portion de patrimoine génétique d'un organisme à un autre. Le dessin renvoie donc, *in fine*, au concept de «manipulations génétiques» dont il est question dans le titre de l'article de V.S.

À mieux y regarder, depuis ce point de vue que constitue l'isotopie génétique, l'homme affublé d'empreintes d'oiseau ressemble à Gregor Mendel, le fondateur de la discipline scientifique dont il est ici question : même visage arrondi, même front dégarni et mêmes lunettes ovales. Son vêtement, taillé d'une seule pièce, peut évoquer une bure, ce qui nous ramène, par lien de contiguïté, au moine-savant considéré comme l'un des génies de la génétique⁹.

De tout ce qui précède, il ressort que les stratégies de type «métonymico-métaphoriques», mises en évidence par Gauthier (1982) dans les documents visuels, sont à l'œuvre dans le dessin que nous étudions, pour servir l'isotopie de la génétique : le dessin renvoie, par liens de contiguïté ou de similarité, à des éléments ayant

trait à celle-ci. L'image ouvre donc à l'interprétation de l'observateur un au-delà de ce qu'elle propose simplement à sa vision.

UNE FIGURATION À DIMENSION RÉFLEXIVE

Le dessin possède une dimension réflexive, au sens que les physiiciens accordent à ce terme. Tout se passe en effet comme si les traces de pas des deux actants

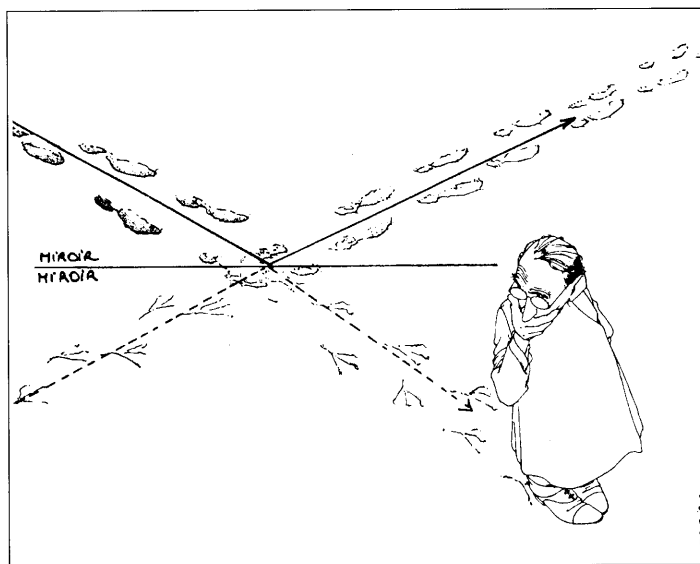


figure 2

étaient réfléchies par un miroir double face, placé horizontalement à leur point de rencontre. Paradoxalement, les deux personnages traversent quant à eux ce miroir, et leur devenir bascule de part et d'autre de celui-ci... De l'autre côté du miroir, les choses ne sont-elles pas différentes?

Remarquons ici deux effets de la mise en page de l'article de V.S. qui, s'ils sont le fruit du hasard, n'en servent pas moins de façon déconcertante notre propos sur la dimension réflexive du dessin :

- la droite passant par l'arête du nez et l'avant-bras du personnage masculin, une fois prolongée dans le chapeau de l'article, désigne alors une interrogation extrêmement pertinente, qui constitue la clé, le pivot de ce texte : «[...] va-t-on maintenant «manipuler» l'hérédité de l'homme?» Si à partir de ce point d'impact, la droite est maintenant réfléchi vers le dessin, l'angle de réflexion étant égal, selon les principes de l'optique, à l'angle d'incidence, nous sommes renvoyés au point crucial de la figuration iconique : point au niveau duquel s'est produite la permutation des empreintes, illustration humoristique d'une manipulation du patrimoine génétique humain¹⁰. Par ce va-et-vient entre l'iconique et l'écrit, l'attitude soucieuse du personnage mène à un

questionnement du chapeau auquel le dessin répond effrontément par l'affirmative.

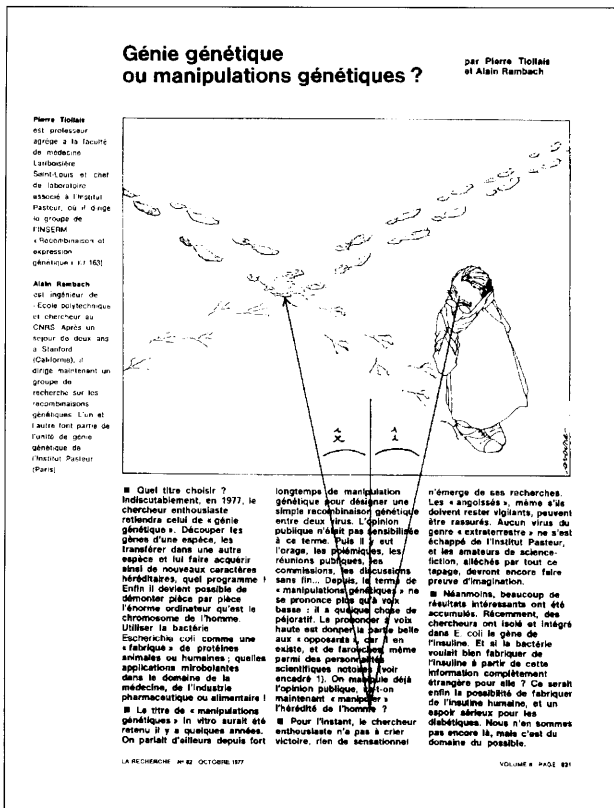


figure 3

- L'oiseau, situé à la dernière page de l'article, le bec pointé vers la gauche, nous invite à tourner à rebours les feuillets, au fil des empreintes laissées en haut de page. Il nous ramène ainsi, et tout se passe comme s'il réfléchissait (au sens de l'optique) notre attention, au titre de l'article, situé à même hauteur de page.



figure 4

Les deux actants iconiques jouent donc ici un rôle signalétique, attirant, réfléchissant l'attention de l'observateur-lecteur sur les interrogations fondamentales de l'article de V.S. : celles du titre et du chapeau.

L'homme, absorbé dans ses pensées, marque une halte, un temps d'arrêt propice à la réflexion. Son emplacement à l'avant-plan de la composition iconique n'est pas innocent : ce personnage à l'expression perplexe est ainsi mis en évidence. Les sourcils froncés, une main derrière le dos, l'autre soutenant la partie inférieure du visage, cet homme jette un regard en arrière, comme s'il établissait le bilan de la situation... La position des pieds, pointes ramenées l'une contre l'autre, connote une impression de malaise, d'embarras.

L'oiseau, tout comme l'homme, a interrompu sa progression et considère l'amont de celle-ci. Ceci constitue ce que Tardy (1988) considère comme une « rime sémantique » : il s'agit là d'une redondance et, partant, d'un renforcement de l'attitude du personnage masculin¹¹.

L'attitude interrogative du personnage masculin, vis-à-vis de l'inversion des empreintes, se fait le reflet du titre de l'article de V.S. ainsi que de la première phrase du chapeau (respectivement : «Génie génétique ou manipulations génétiques?», «Quel titre choisir?»). Le dessin donne un accent de pertinence satirique à ce double questionnement adressé à l'observateur-lecteur.

Eu égard à la ressemblance entre le personnage et Mendel, on est en droit de se demander quelle aurait été la position de ce dernier face aux progrès spectaculaires de la génétique contemporaine. Aurait-il été l'un des partisans du «génie génétique» ou l'une de ces «personnalités scientifiques notoires» opposées aux «manipulations génétiques», mais n'osant pour autant les dénoncer «à voix haute» (extraits du chapeau de l'article de V.S.)? La main du personnage masque sa bouche, comme pour la bâillonner... Hésite-t-il à faire son choix,

ou refuse-t-il de se prononcer?

Le dessin est cheminement... au sens d'avancée, d'ouverture aux possibles dans le domaine des «manipulations génétiques». Le carrefour est lieu de réflexion, de vigilance, impression que renforce le dessin par l'attitude des personnages. Il est invitation à aller de l'avant ou... à faire marche arrière. À la croisée des chemins s'ouvrent différentes voies qui nécessitent un choix, une prise de décision... Le dessin est réflexion, au sens de méditation, de piste offerte au discernement de l'observateur. Les deux actants marquent une pause et invitent l'observateur-lecteur à faire de même. Par l'échappée hors-cadre de l'oiseau, le dessin invite-t-il à réfléchir aux limites que la génétique doit quant à elle éviter de franchir? Le dessin se veut-il vision futuriste de l'expérimentation en génétique? Les limites imposées par le respect du Vivant semblent avoir été irrémédiablement franchies avec l'absurdité de la manipulation génétique imaginée par le dessinateur... Est-il encore possible de rebrousser chemin? L'avancée des actants est en suspens et le suspense demeure entier en ce qui concerne l'avenir de l'ingénierie génétique...

UNE IMAGE À VISÉE SATIRIQUE

L'«isotopie de référence» n'est que le prétexte d'une isotopie seconde, celle de l'ingénierie génétique, elle-même traversée par un troisième registre d'interprétation iconique, que Tardy (1988) nomme «isotopie satirique»...

Le dessin d'humour est emphatisation du réel, la «manipulation génétique» figurée étant de l'ordre de l'imaginaire, du fantasmatique...

Le dessin entre en résonance avec la question posée par le titre de l'article de vulgarisation («Génie génétique ou manipulations génétiques?»). Il ne permet cependant pas de trancher le dilemme. Adeptes et détracteurs des recherches en génétique moléculaire en sont pour leurs frais : le dessin se rit de tous. Son abord absurde se veut un camouflet vis-à-vis des craintes que les «manipulations génétiques» suscitent chez leurs opposants, mais d'autre part la futilité et l'allure grotesque de la manipulation imag(in)ée se gaussent de l'ambition des scientifiques et, partant, des partisans du «génie génétique». On s'interroge devant le dessin quant à l'intérêt de telles expérimentations... L'image prend ici le contre-pied de l'objectif de l'ingénierie génétique, à savoir : l'amélioration des traits héréditaires des êtres vivants. Le mouvement en avant du personnage masculin s'accompagne en effet d'une régression — une animalisation — burlesque : il laisse derrière lui des traces d'oiseau. Soulignons ici le paradoxe humoristique : progression-cheminement du personnage *versus* régression évolutive. L'oiseau, quant à lui, progresse à pas d'homme et accède ainsi, de façon usurpatrice, à un échelon supérieur du point de vue de l'évolution des espèces...

Les deux actants se voient donc manipulés, soumis à un malencontreux échange.

S'il reste du domaine de la fiction, le dessin n'en génère pas moins un certain malaise. Jacobi (1987) parle à ce propos d'un «sentiment d'inquiétante étrangeté», empruntant à Freud (1967) cette expression décrivant les impressions causées par le rêve. De plus, via la manipulation illustrée, ainsi que la transgression du code iconique que constitue l'échappée de l'oiseau hors des limites de l'image, le dessin débouche sur une réflexion d'ordre bioéthique. L'humour se fait ici proche de la philosophie...

UNE IMAGE QUI S'INSCRIT DANS UNE TRAME THÉORIQUE

Le dessin d'humour constitue ce que Tardy (1975), analysant la *Fonction sémantique des images* par analogie à la typologie des traductions établie par le linguiste Jakobson (1963), définit comme une «traduction intersémiotique» : il s'agit ici d'une «transmutation» de signes linguistiques (des éléments du discours scientifique) dans un système de signes iconiques.

Par analogie avec les mécanismes d'élaboration des images oniriques étudiés par Freud (1967), Jacobi (1987) considère que ce registre iconique découle d'une «prise en considération de la figurabilité» des concepts scientifiques, c'est-à-dire de l'aptitude de ces éléments, par essence abstraits, à susciter des représentations mentales qui seront ensuite concrétisées sur le papier. Il distingue cette «procédure de visualisation» particulière de celle qui pourrait résulter d'une transposition iconique d'une figure de rhétorique présente dans l'article de V.S. à illustrer. Il montre ainsi que le dessinateur ne recourt pas ici à un «détour langagier», mais fait intuitivement appel à un mode de «pensée en image». Jacobi (1987) montre également que cette mise en image résulte d'une «[...] condensation de plusieurs notions et concepts en une seule figure», ainsi que d'un «déplacement» vers des informations plus aisément visualisables.

Au travers de notre approche sémiologique, n'avons-nous pas perçu le dessin, comme visualisation humoristique des concepts savants d'«hybridation», de «recombinaison génétique», de «caractère héréditaire» et de «gène»?

-
1. P. Tiollais et A. Rambach, «Génie génétique ou manipulations génétiques? », *La Recherche*, n° 82, octobre 1977, p. 821-832. C'est avec la permission d'AVOINE que nous reproduisons ici quelques-unes de ses planches.
 2. Le fond de l'image, polysémique, se donne à voir comme un sol meuble conservant les empreintes des protagonistes iconiques : sol sablonneux, sol enneigé... Diverses

- interprétations sont possibles.
3. Par «figurants», concept emprunté au discours cinématographique, nous désignons les protagonistes de la figuration narrative. Ce terme nous paraît judicieux en ce sens qu'il rend compte également de la dimension passive des protagonistes qui, loin d'agir sur leur destinée, subissent, comme nous l'envisagerons plus loin, une transformation.
 4. Le dessin offre deux pistes d'interprétation possibles :
 - chacun des deux figurants a suivi un parcours linéaire, traçant dans l'image, deux diagonales (un chiasme);
 - ils ont tous deux suivi une trajectoire brisée, l'homme laissant dès son entrée dans le cadre de l'image des empreintes d'oiseau sur le sol, et vice-versa. Dans ce second cas, l'échange des empreintes, qui constitue l'événement narratif, est donc antérieur à la scène illustrée.
 Notre analyse iconique s'élabore selon la première voie.
 5. Un grand nombre de récits s'élabore autour du thème de la transformation, de la métamorphose. Consulter à ce point de vue : P. Fresnault-Deruelle, «Effet de fiction/ Effet de récit», *L'Image manipulée*, Paris, Edilig, 1983, p. 37-44.
 6. «Vouée par nature à l'instant, l'image fixe isolée [...] tentera par divers moyens de se libérer de ce handicap». Ainsi, l'image tente de [...] suggérer, en multipliant les indices, un «avant» et un «après» au bref instant qu'elle est censée immobiliser» (Gauthier, 1982).
 7. L'expérimentation en génétique moléculaire concerne le matériel héréditaire, l'ADN. Les expressions figurant dans le titre de l'article de V.S. («Génie génétique» et «manipulations génétiques») sont synonymes, mais néanmoins porteuses de charges affectivo-émotives et de connotations antagonistes. La première reflète l'enthousiasme du grand public vis-à-vis d'une élite : celle des généticiens et des scientifiques en général. La seconde s'entend le plus souvent comme «tripotage», trucage, et traduit un sentiment de défiance vis-à-vis de ceux qui possèdent le pouvoir, ressenti comme occulte, sacrilège, de modifier le Vivant.
 8. Les protagonistes ayant subi une modification de leurs caractères héréditaires, ils pourraient également renvoyer au concept génétique de «mutants». Ce terme nous paraît cependant moins bien convenir que celui de «recombinants», ce dernier rendant compte de l'aspect combinatoire du dessin, de l'échange des empreintes.
 9. Mendel «[...] fut le premier dans l'histoire de la biologie à définir de manière exacte des lois de l'hérédité. Les «lois de Mendel» sont reconnues de nos jours comme fondamentales et elles sont aujourd'hui la base de tout enseignement élémentaire en génétique». Nous nous référons ici à : M. Blanc, «Gregor Mendel : la légende du génie méconnu», *La Recherche*, n° 151, janvier 1984, p. 46-59. Cet article présente plusieurs photographies de Mendel, dont le portrait auquel nous nous référons pour établir une ressemblance entre le personnage et le savant.
 10. Le personnage masculin renvoie en effet, par lien de contiguïté, au concept d'humanité.
 11. En ce qui concerne les rimes iconographiques, remarquons que le bec de l'oiseau constitue un rappel formel du nez du personnage, prolongé par l'avant-bras ramené devant la bouche... De même, les nombreuses occurrences des deux séries de motifs «empreintes» participent à faire de l'image un objet rythmique à consonances répétitives.

Références bibliographiques

- BLANC, M. [1984] : «Gregor Mendel : la légende du génie méconnu», *La Recherche*, n° 151, 46-59.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. [1983] : *L'Image manipulée*, Paris, Edilig.
- FREUD, S. [1967] : *Die Traumdeutung* (c1900) (*L'interprétation des rêves*), Paris, PUF (trad. française).
- GAUTHIER, G. [1982] : *Vingt Leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig.
- GREIMAS, A.J. [1966] : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- JACOBI, D. [1987] : *Textes et images de la vulgarisation scientifique*, Berne, Peter Lang.
- JAKOBSON, R. [1963] : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- MORIN, V. [1970] : «Le dessin humoristique», *Communications*, n° 15, 110-132.
- RIO, M. [1976] : «Cadre, plan, lecture», *Communications*, n° 24, 94-107.
- TARDY, M. [1975] : «La fonction sémantique des images», *Études de linguistique appliquée*, n° 17, 19-43;
- [1988] : «J'ai regardé ce dessin... ou le voyage de noces des isotopies», *Bulletin de psychologie*, tome XLI, n° 386, 611-615.

ONOMASTIQUE LITTÉRAIRE ET COMPÉTENCES DE LECTURE :

l'exemple des *Têtes à Papineau* de J. Godbout

JOSIAS SEMUJANGA

Cet article a pour objet de montrer comment l'organisation onomastique met en place un mécanisme d'intersubjectivité discursive dans un texte de fiction. Dans un premier temps, nous proposons de considérer la situation de communication littéraire comme procédant du phénomène de l'énonciation et nous établissons son rapport avec l'onomastique littéraire; dans un deuxième temps, il s'agit de voir comment et dans quelle mesure le jeu onomastique lié aux stéréotypes discursifs et sociaux institue un lieu de convivialité culturelle entre un énonciateur et son destinataire, le sujet lecteur. Notre étude portera sur un roman de Jacques Godbout, *Les Têtes à Papineau* (1981).

This article intends to show how onomastic organization establishes an intersubjective discursive mechanism within a text of fiction. First, we propose that the situation of literary communication originates in the phenomenon of enunciation and we establish its relation to literary onomastics; then we attempt to determine how and to what extent the onomastic play, with its links to discursive and social stereotypes, builds up a space of cultural conviviality between an enunciator and his addressee, the reader as subject. The fictional corpus examined is a novel by Jacques Godbout: *Les Têtes à Papineau* (1981).

1. PRÉALABLES ET PERSPECTIVES THÉORIQUES

La notion de compétence de lecture est liée à diverses catégories dont l'une des plus essentielles est celle d'inscrire l'image du lecteur dans l'organisation narrative de tel ou tel texte de fiction. Nous voulons montrer que la compétence de lecture est la construction d'une situation de communication intersubjective entre un énonciateur et son destinataire, le sujet lecteur; d'où évidemment le problème de la nature d'un tel sujet. Mais comme son rôle empirique est impossible à saisir dans un texte de fiction, nous postulons de voir l'énonciateur et son destinataire – le lecteur – comme des instances théoriques permettant l'analyse du texte. Cela suppose au préalable que la compétence sémiotique du sujet énonciateur, puisée dans le bagage structurel de la praxis par la mise en place de son activité discursive, soit homologable à celle du sujet lecteur, simulacre de l'énonciataire. Dans cette perspective, la question est double. Il s'agit d'abord de savoir en quoi la mise en place des mécanismes et des compétences d'une telle communication relève de la problématique de l'énonciation; puis d'analyser dans le récit les traces du lecteur-modèle (Eco, 1985), capable de construire le sens du texte à partir, par exemple, des modalités onomastiques d'un texte donné.

Notre étude portera sur un roman de Jacques Godbout, *Les Têtes à Papineau*¹, et se basera sur le rap-

port entre l'organisation onomastique et certains procédés d'écriture – notamment l'ironie – dans la construction d'une connivence de lecture. Notre hypothèse est que la signification onomastique des *Têtes à Papineau* semble obéir à quelques principes généraux concernant l'inscription des noms propres dans un texte de fiction. Nous en nommerons deux que nous jugeons essentiels : l'organisation narrative des anthroponymes et des toponymes et leur contexte d'énonciation. L'analyse visera ainsi à faire voir comment les noms propres sont d'abord organisés suivant une symétrie oppositionnelle binaire – anglophones *versus* francophones – établissant des univers culturels québécois et anglo-saxon, et comment cette symétrie qui établit un sujet de l'identité/altérité est subvertie par le retournement ironique invitant d'une part à une double lecture du texte, et d'autre part à une connivence entre l'énonciateur et son destinataire, le sujet lecteur.

À partir du texte considéré comme une communication intersubjective entre une (des) instance(s) d'énonciation et une (des) instance(s) de réception/production, postulons que le message textuel se conçoit à partir d'une seule instance de co-énonciation (Culioli, 1973; Maingueneau, 1987) qui met en place trois sujets : l'énonciateur-cible², l'énonciateur et le lecteur, l'ensemble fonctionnant comme une boucle réflexive où chaque instance est aussi importante que l'autre. En ce sens, la perspective privilégiée dans cet article diffère d'autres théories

de la lecture³. Plutôt que de donner la primauté à l'acte de lire, elle privilégie les compétences du sujet dans l'objet : le lecteur comme image construite dans l'œuvre à partir des modalités énonciatives du texte. La question des compétences de communication dans le texte s'avère ainsi partie prenante du sujet lecteur.

En tant qu'objet, il est vrai, et par son existence même, tout texte littéraire ou tout autre discours présuppose le sujet de son énonciation; il n'est pas pour autant nécessaire de recourir à cette instance ultime de production pour construire le sens. Il s'agit tout simplement de considérer les compétences culturelles du texte comme des valeurs partagées par le lecteur et l'énonciateur, de la même manière que le chauffeur d'une automobile parcourt son trajet sans qu'il lui soit indispensable de se rappeler que le moteur, élément de base de la puissance de son véhicule, a été inventé par un ingénieur. Dans un cas comme dans l'autre, la référence au sujet de la création de l'objet apparaît aléatoire pour que le parcours obtienne sanction. Par contre, le conducteur comme le lecteur respecteront nécessairement certaines règles inscrites dans leur pratique par le Sujet de la culture particulière : celle du code de la route et celle du texte. Basée sur la problématique de l'image du lecteur et de l'énonciateur dans le texte, notre proposition se présente sur le plan méthodologique comme une démarche particulière de la socio-sémiotique du sujet. Dire cela revient à affirmer en outre – nous en faisons l'hypothèse – que l'organisation onomastique d'un roman procède à une mise en évidence spectaculaire de l'exercice cognitif assurant le transfert de valorisation (méliorative ou péjorative) du toponyme ou de l'anthroponyme, et à l'établissement d'une compétence intersubjective entre le lecteur et l'énonciateur dans le processus co-énonciatif général du texte⁴. Ce sont, en effet, les savoirs et les savoir-faire supposés communs pour l'énonciateur et le sujet lecteur qui permettent la réussite de la lecture. Le processus onomastique étant de nature identitaire, il semble logiquement destiné à un sujet lecteur particulier : faisons l'hypothèse que ce dernier est l'énonciataire se situant au même niveau que l'énonciateur du roman. Celui-ci se présente à son tour comme un effet de sens reconstructible à partir de ses compétences inscrites comme traces dans le texte et instituant un énonciateur-cible collectif visé par les différents discours sociaux et à partir duquel s'établit la communication individualisée entre l'énonciateur et le sujet lecteur. Reconnaître les toponymes et les anthroponymes et leurs connotations axiologiques revient alors à construire sémiotiquement un sujet lecteur doté de compétences culturelles et capable de les situer dans un contexte socio-culturel. En effet, la signification des éléments onomastiques implicites dans un texte littéraire – en tant que contexte linguistique organisant la structuration sémantique des énoncés – est susceptible d'être rétablie par homologation de ce texte avec le contexte non linguistique relevant de la sémiotique du monde naturel.

Il existe de nombreux travaux portant sur les noms

propres, principalement d'orientation linguistique, et qui privilégient l'aspect dénotatif du sens : ceux de Georges Kléiber (1981) et d'Émile Benveniste (1974), notamment, permettent d'évaluer l'importance de l'usage des noms propres dans l'économie générale de la langue. D'autres études plus axées sur l'onomastique littéraire proprement dite montrent les apports et les limites de cette théorie dans la poétique littéraire. Nous pensons notamment aux travaux d'Eugène Nicole (1983), de Charles Grivel (1973), de Roland Barthes (1970), mais aussi à d'autres plus spécifiques à un corpus – ici les romans de Réjean Ducharme – comme ceux de Lucie Hotte-Pilon (1992), d'Élisabeth Nardout-Lafarge (1992) et de Diane Pavlovic (1988). Dans cet article, nous limiterons l'analyse à un aspect particulier de la fonction des éléments onomastiques d'un texte de fiction : à savoir que l'inscription de l'image du lecteur est en rapport avec le contexte d'énonciation convoqué par les différents sujets des discours sociaux traversant le texte de part en part.

2. ONOMASTIQUE ET ESPACE DU SUJET DE LA CULTURE

Le parcours onomastique des *Têtes à Papineau* qui, en définitive, apparaît comme un procédé de référentialisation externe, participe à l'élaboration du sens par la mise en place de figures et de codes sociaux d'un lieu d'où émerge le sujet lecteur : le Québec des années quatre-vingt. Celui-ci fonctionne comme un simulacre macro-textuel verbalisable dans une situation de communication littéraire : le texte et son contexte de lecture. Sous cet angle, les noms propres fonctionnent comme des sémèmes en contexte littéraire interne, mais dont le caractère implicite rend homologable ce texte au macro-texte environnant où se trouvent ses lecteurs. Dans ce cas, ils se présentent sous divers aspects de nature complémentaire que nous pourrions regrouper sous deux catégories. D'abord, les éléments lexicaux, qui paraissent culturellement codés et qui se présentent sous forme de toponymes (noms de lieux) ou d'anthroponymes (noms de personnes), ont pour fonction, dans l'économie générale du sens du texte, de créer l'illusion référentielle d'un lieu de lecture :

L'usage des noms propres dans le texte romanesque ne peut pas être sans rapport avec leur fonctionnement dans la vie sociale que le romancier représente ou dans la langue «naturelle» qu'il utilise.

(Nicole, 1983 : 234)

Sur le plan sémantique, ensuite, les idéosèmes identiques traversant le même nom propre font naître une figure identitaire qui, sur le plan syntaxique, fonde le récit et en oriente la lecture; d'où la fonction focale des toponymes et des anthroponymes romanesques. Nous faisons l'hypothèse que le sujet de l'écriture exploite ces caractéristiques morpho-graphématiques et sémantiques dans un contexte linguistique particulier – le Québec –, car le nom propre est l'idéosème par excellence⁵. Les

noms propres ne sont donc pas distribués au hasard, puisqu'ils contribuent à tisser les réseaux sémantiques du roman, permettant ainsi de distinguer au moins deux dimensions dans le fonctionnement de l'organisation onomastique. La première est une fonction essentiellement référentialiste, en ce sens qu'elle réfère au contexte d'énonciation, au mode de nomination sociale et aux oppositions qu'elle réalise. La seconde, symbolique, peut être construite grâce au parcours syntaxique du roman.

En tant qu'éléments spatiaux et indices d'autres structures, notamment «les règles de la représentation qui s'immiscent dans l'œuvre pour signifier une structure plus intégrante»⁶, les toponymes et les anthroponymes se présentent, en effet, comme des identithèmes : du point de vue de l'énonciation, ils instituent le Sujet de la Culture que l'énonciateur et le lecteur convoquent nécessairement dans le roman. Ils apparaissent dans ce cas comme l'un des principaux piliers sur lesquels repose la fiction narrative. Structurée dans un réseau de lieux, jouant de multiples fonctions dans l'économie générale du récit parce qu'elle est à la fois moyen et objet du sens, lieu polymorphe, l'organisation onomastique des *Têtes à Papineau* en appelle à d'autres lieux : le Québec, la France, l'Amérique, etc.

Par conséquent, tout élément onomastique est à la fois signifiant et signifié, car, dans l'usage des noms propres, il est en rapport avec le système morphologique et graphématique d'une langue naturelle, d'une part, et avec leurs connotations socio-affectives, d'autre part, ce qui présuppose chez le lecteur la reconnaissance du code ainsi convoqué⁷. L'élément onomastique a pour fonction, en effet, de situer le texte narratif dans un ensemble de schèmes culturels et de représentations qui l'encadrent et le traversent de part en part, tout en l'inscrivant dans un ensemble socio-culturel auquel il est sémio-logiquement rattachable. L'écriture textuelle n'est-elle pas aussi un acte de solidarité historique (Barthes, 1953: 24)? L'usage onomastique d'un texte procède ainsi de la praxis culturelle, car en tant que signe linguistique doté d'une valeur identitaire, le nom propre est exploité par l'écriture romanesque avec une intentionnalité de faire sens dans un contexte d'énonciation donné. Comme figure dans un texte, il est un *signe* dont la fonction est d'encadrer dans le temps et dans l'espace tout l'univers fictionnel dans lequel il prend sens et d'en orienter la lisibilité. Il est, par ce fait même, un élément de la narrativité.

En conséquence, nous allons montrer comment les inscriptions toponymiques et anthroponymiques sont liées à l'organisation narrative des *Têtes à Papineau*. Chaque phase traduit, en effet, l'opposition entre les figures onomastiques suivant le procédé de l'inscription de l'identité/altérité collective à partir des parcours narratifs dans lesquels sont engagés les personnages principaux – Charles et François Papineau – et qui permettent de reconstituer après coup l'histoire des *Têtes à Papineau*⁸.

Marie Lalonde, celle qui sera la mère des jumeaux, et son mari, Alain Auguste Papineau, alias A.A., quittent Montréal et font un voyage de nocces aux U.S.A. La conception de Charles-François Papineau, dit «les têtes», a plongé la ville de New York dans les ténèbres. Le *Black out* de New York a lieu par hasard comme événement *manipulateur* des époux Papineau. La phase dysphorique du héros commence dès la conception des jumeaux à New York et se présente comme une source de calamité naturelle : «À cet instant suprême, racontent-ils, ils furent soudain tous deux plongés dans un silence profond et une noirceur totale. Ce fut le Black-out!» (p. 34). C'est le récit des ténèbres qui est raconté. À la dysphorie narrative est associé le toponyme anglais : espace de la non-vie.

Après leur naissance et les péripéties qui entourent l'événement, les jumeaux vont à l'école. Le *Petit Catéchisme de la Province de Québec* en tant que figure toponymique francophone permet à Charles-François de prouver sa supériorité intellectuelle sur les enfants dits normaux : «Nous étions premiers en tout. Charles avait appris par cœur les quatre cent vingt-huit (428) questions du Petit Catéchisme de la Province de Québec. François en savait les réponses» (T 100). Le vouloir-savoir de l'acteur le qualifie de *compétent*. À cette phase euphorique est associé ainsi le toponyme francophone : à la dysphorie de la calamité de New York succède l'euphorie de la ville de Montréal, «la deuxième ville française du monde» (T 134).

Plus tard, Charles-François Papineau est accepté à l'université où le succès académique est sanctionné par le diplôme. *Université de Montréal* comme toponyme francophone est le lieu de la transformation du sujet compétent en sujet performant. L'étonnement général que constitue l'arrivée à l'université du jeune monstre témoigne de sa performance en tant que sujet du savoir comme le disent Charles et François : «Les travailleurs de l'information nous avaient redécouverts! Non seulement nous étions bicéphales mais aussi étions-nous intelligents» (T 106-107). L'arrivée à l'université est donc un moment de la *performance*. En se faisant accepter dans le haut lieu du savoir qu'est l'université, le monstre est au comble de son ascension pour vaincre l'anomalie qui le paralyse depuis la naissance : «“Un jeune monstre sur la montagne”, titrait un quotidien du soir parlant de notre arrivée à l'Université *Montis Regii*. Enfin. La nouvelle fut reprise de Singapour à Yaoundé» (T 107). La renommée du bicéphale est mondiale; d'où la présence des toponymes autres que francophones ou anglophones comme /Singapour/ et /Yaoundé/ qui, malgré leur francisation graphique, connotent quand même d'autres univers culturels.

Charles et François sont engagés à *Radio-Canada* comme animateurs à la télévision. Reconnaisant ainsi les mérites de l'acteur, *Radio-Canada*, toponyme francophone, devient le lieu de la sanction positive. Les téléspectateurs sont habitués au bicéphale. Autant le to-

ponyme anglophone, le *Black-out* de New York, a causé la peur et la calamité à la conception des jumeaux, autant le toponyme francophone, *Radio-Canada*, achève le processus d'adaptation qui fait passer l'acteur de la monstruosité à la normalité :

Dès le premier show ce fut extraordinaire. Nos invités ne savaient jamais quelle tête allait les interviewer. Nous avons fait pleurer des hommes politiques et des vedettes de la chanson [...] La télévision nous rendit [...] définitivement célèbres [...] les gens ne se détournaient plus avec gêne sur notre passage. Ils nous saluaient avec déférence. (T 112-113)

Le déplacement spatial dans l'univers francophone correspond à la phase euphorique de l'acteur, tandis que le déplacement vers l'espace anglo-saxon est associé à la phase dysphorique. La transformation finale, de nature dysphorique comme la conception de départ, est associée aux espaces anglo-saxons de la non-vie. Le déplacement de *Gregory Northridge* de Vancouver (B.C.) à *Montréal* accentue cette dichotomie spatiale, de telle manière que Montréal – pourtant présentée comme ville francophone (T 134) dans le parcours de l'apprentissage du bicéphale – se divise en deux lieux opposés : Anglophones/Francophones. Comme si elle ne pouvait s'effectuer que dans un lieu anglophone, l'opération chirurgicale qui s'est terminée par la mort de François, le Francophone du bicéphale, s'est pratiquée au *Royal Victoria Hospital* de Montréal :

Nous sommes venus au *Royal Victoria Hospital* rencontrer le Dr Gregory B. Northridge, autrefois attaché à l'Institut des anciens combattants de Vancouver (B.C.). C'est lui qui nous a aimablement invité à le faire, par téléphone, il y a de cela plusieurs semaines. Il devait, de toute manière, se rendre à Montréal.

(T 13)

Au parcours euphorique sont donc associés des toponymes à connotation francophone ou québécoise. Le personnage central lui-même, Charles-François Papineau, est québécois, comme le précise le narrateur (T 108). Il constitue le vouloir-vivre du « nous » collectif dont l'espace de vie est opposé à l'autre espace, de mort, celui de l'anglophonie (T 155-156).

Le sort de Charles-François est semblable à celui de bien d'autres acteurs dans le roman. À l'instar de Gregory Beaupré Northridge qui ne garde que le patronyme anglais /Northridge/ (T 19) et de la comédienne française, Irma Sweet, qui a adopté les anthroponymes anglais pour réussir aux États-Unis (T 123), Charles-François Papineau voit son prénom /François/ transformé : il devient Charles F. Papineau. Il en est de même d'autres noms propres du registre culturel comme les revues, les magazines dont le parcours onomastique produit une dynamique conflictuelle. *Paris-Match*, dont l'ambivalence sémantique rappelle celle de Charles-François, subit la même transformation qui se termine

par la perte du toponyme francophone *Paris* au profit du nom propre à connotation anglophone *Match* (T 108).

Dans cette optique, les toponymes et les anthroponymes en tant que figures de l'espace servent à créer un lieu géographique imaginaire, mais que le lecteur situe dans le contexte de lecture, celui de la terre du Québec : « Il n'y avait pas grand-chose à faire en l'an mille neuf cent cinquante-cinq (1955), à Montréal, P.Q. C'était vraiment la *province* » (T 45).

Les noms propres empruntés à l'histoire sont ainsi marqués aux yeux du lecteur d'un dessein de représentation symbolique. Les significations des noms et des lieux sont en rapport avec les compétences du lecteur. Ainsi le patronyme /Papineau/ s'inscrit dans le roman avec une fonction d'identification collective au Québec; la figure historique de Papineau nationaliste ainsi convoquée est un anthroponyme identithème. Celui-ci est une unité sémantique qui n'a de signification de nature identitaire que par connotation. Son parcours rappelle à la fois la figure historique de l'insurrection des Patriotes et l'expression /la tête à Papineau/ tête dure ou, par métonymie, intelligent. En ce sens, la convocation d'une telle figure constitue, sur le plan énonciatif, un débrayage sur le contexte d'énonciation du texte. Les deux niveaux – texte et contexte d'énonciation – constituent donc une situation de lecture mettant en place un sujet compétent dont l'une des propriétés majeures est de pouvoir se situer à plusieurs endroits : en amont et en aval du texte.

Il en est de même des toponymes théophrastes, ceux qui évoquent la divinité. Les rues, les édifices publics portent des noms de saints (hôpital Notre-Dame, rue Saint-Denis, etc.), des noms d'emblèmes religieux comme la croix. Ce référent culturel est aussi une autre façon d'inscrire le parcours de l'espace national. Décivant la foule qui était venue voir la tête des jumeaux Papineau, le narrateur précise que « les religieuses ravies [...] mettaient le peuple en rangs entre des pots de fleurs et des crucifix » (T 44).

Les noms des personnes et des lieux sont inscrits, à un premier niveau, dans l'espace figuré par le toponyme /Québec/, puis l'ensemble des toponymes et son espace axiologique imaginaire sont rattachables à un niveau englobant, où leur signification se construit à partir d'un continuum de valeurs judéo-chrétiennes :

Il faut voir la naissance des petits Papineau à la fois comme un avertissement et une bénédiction pour le Canada. Souvenez-vous de Notre-Dame de Fatima. Cette fois-ci Elle nous envoie un signe visible. Peuple canadien, cesse de pécher, fais pénitence, les Têtes te regardent! (T 48-49)

L'univers occidental se présente ainsi à travers les figures mythologiques passées et présentes réunies autour du discours chrétien. En convoquant les discours

sociaux, le sujet de l'écriture reconstruit le simulacre du pays Québec dans un temps et dans un lieu spécifiques. Tout se passe comme si l'organisation onomastique procédait de la mise en place d'un espace à partir duquel le sujet national construisait son identité/altérité collective. Ainsi l'anthroponyme /François/ fait référence, à travers ses éléments composites, à un espace beaucoup plus vaste que celui du lieu où il est figuré, soit la terre de la Francophonie tout entière dont il marque textuellement les limites, en quelque sorte. Élément textuel socialisé, l'anthroponyme /François/ constitue un interprétant culturel du roman de Godbout dans la mesure où le narrateur précise que François est le représentant des Francophones comme Charles l'est des Anglophones (T 17)⁹. Cet espace couvert par les toponymes et les anthroponymes délimite l'espace du «nous» et, au-delà, l'espace du monde qui entoure le personnage comme une terre étrangère, celle des «Autres».

Dans le roman de Godbout, le discours du nationalisme se donne pour destinataire le «nous» collectif qui, dans le texte, se confond avec la voix de François. Le lieu de la terre du Québec moderne, défini à partir de l'énoncé-pivot de la *Révolution tranquille*, marque dans le roman un temps nouveau quasi-téléologique qui s'oppose à l'ordre ancien, celui de la noirceur associée à la figure du clergé que le sujet ironique caricature :

Sœur Cécile avait fui avec le directeur. C'était sa *révolution tranquille*, elle avait balancé sa «capine» par-dessus les moulins. Un volcan s'était éveillé sous ses jupons. Nous ne comprenions rien à ces histoires. D'ailleurs personne ne savait qu'il s'agissait d'un glissement profond. Il n'y avait pas que les professeurs qui prenaient enfin goût à la liberté, une fringale s'était emparée de la nation. (T 99-100)

Ainsi tous les toponymes et anthroponymes francophones, depuis la figure du voilier de *Jacques Cartier* (T 19) jusqu'à *Papineau* en passant par *les Plaines d'Abraham* (T 96), constituent l'espace du «nous», le Québec, que menace l'ennemi anglais. Au-delà de l'énoncé immédiat du nationalisme québécois que le lecteur peut reconstruire d'entrée de jeu, il faut lire une scène fondatrice de ce discours qui prend la figure de l'origine dans le temps et dans l'espace de la nation française en terre d'Amérique. Alain-Auguste Papineau choisit ainsi un hebdomadaire français plus pour des raisons linguistiques que pour la qualité scientifique du journal :

Il y eut une seule exception, pour *Paris-Match*. Mais ses rédacteurs payèrent une jolie somme les droits exclusifs en couleur de cette première page couverture! Et puis la francophonie joua certainement contre les réticences d'Alain-Auguste Papineau. C'est un sacré sentimental. (T. 107)

Sur le plan cognitif, ces toponymes et ces anthroponymes ont pour fonction de mettre au jour la mémoire

collective qui remonte loin dans les couches successives de l'espace identitaire¹⁰ et dont la mise en écriture relève de la praxis énonciative et culturelle : celle du Sujet de la Culture.

Au total, cette opposition binaire des noms propres semble avoir comme fonction de contextualiser des clichés et des stéréotypes discursifs et sociaux inscrits dans le texte. Elle s'appuie en outre sur un discours monologique de l'identité/altérité. Nous verrons cependant que l'installation d'une énonciation ironique déstabilise les discours ainsi convoqués et cette symétrie en apparence oppositionnelle des noms propres.

3. DÉSTABILISATION IRONIQUE ET CONNIVENCE DE LECTURE

La continuité sémantique oppositionnelle qui établissait l'espace du «nous» et des «autres» est rompue par le jeu ironique, et c'est là un des éléments intéressants dans la construction du sens des *Têtes à Papineau*. En recourant aux clichés et aux stéréotypes, l'opposition toponymique Québec/Ottawa installe une relation entre le sujet politique et l'activité ludique des noms propres :

Aux prochaines élections nous aurions pu nous présenter dans un comté rural. Les paysans ont moins de préjugés que les urbains vis-à-vis des fantaisies de la nature. Un député à deux têtes ne leur ferait pas plus peur qu'un veau à cinq pattes. Nous serions ce qu'on appelle «un candidat sûr». Les Québécois, depuis la bataille des Plaines d'Abraham, veulent gagner partout à la fois. Ils achètent des billets de toutes les loteries. Ils auraient élu une tête à Québec, et l'autre à Ottawa! (T 96)

L'énonciation ironique construit en fait une distanciation sur le plan sémantique. L'énoncé politique est jugé non efficace au niveau de la construction de l'identité collective; d'où par exemple la convocation du discours nazi connoté négatif et qui, par voie de conséquence, déstabilise le contenu sémantique du discours nationaliste : «Ein Kultur, ein nation, ein head, ein Führer» (T 69). Le jeu sémantique autour du jeu onomastique institue un énonciateur et un lecteur dont les compétences culturelles font du texte un lieu de convivialité sociale. La disparition de François, alors qu'il est le trait d'union entre les sujets politiques, confirme l'échec du programme politique dans ses composantes : l'indépendance qui installe un sujet national unilingue français et la fédération avec son sujet bilingue biculturel. Disons que le conflit à base politique fonctionne comme un leurre dans le roman et que, par conséquent, il n'en est pas le propos central, même si certains critiques ont affirmé le contraire (Bellemare, 1984) et que d'autres, tout en reconnaissant l'importance de la dimension ironique du roman de Godbout, lui accordent une signification très limitée. Jacques Pelletier (1991) se demande notam-

ment dans quelle mesure le critique peut dépasser les énoncés ironiques qui subvertissent le discours politique des *Têtes à Papineau* :

Godbout, qui est un écrivain futé, met lui-même en évidence la dimension mythologique de son personnage double, lui faisant écrire : « Nous avons toujours été, pour les scribouilleurs, un morceau de choix. Un sujet aussi inévitable que la problématique de la langue ou le pénible portrait de l'homme colonisé canadien-français. » Ce faisant il exhibe et tout à la fois met à distance l'interprétation que l'on pourrait avancer quant au statut symbolique de son personnage, tentant, consciemment ou non, d'en signaler l'impertinence. Cette hypothèse est-elle pour autant disqualifiée, perd-elle du fait d'être formulée et revendiquée par l'auteur, toute pertinence? Jusqu'à quel point et en quoi demeure-t-elle valide, ou, dit autrement, comment le discours critique peut-il reprendre, prolonger et dépasser l'énoncé métadiscursif de Godbout? (p. 49)

Tout en reconnaissant l'apport de ces travaux dans la compréhension du roman, nous pensons que l'ironisation des énoncés politiques est tellement évidente dans les *Têtes à Papineau* qu'elle invite justement à une lecture autre que politique. Faisons l'hypothèse qu'il s'agit d'un discours sur la culture.

L'impossibilité de terminer le journal en anglais ou en français montre, en effet, que la symétrie oppositionnelle binaire des noms propres anglais *versus* français qui s'inscrit dans le discours politique stéréotypé de l'anglais menaçant, coexiste avec un autre axe onomastique consistant à conjoindre les toponymes et les anthroponymes anglophones et francophones. L'amalgame du sujet bicéphale bilingue (Charles-François Papineau) en un sujet culturellement unicéphale anglais (Charles F. Papineau) installe un sujet improductif qui ne donne qu'un « mesmerizing speech » (T 155). Tout se passe comme si la double appartenance francophone et anglophone constituait la spécificité du sujet selon la culture. En enlevant le trait d'union et en faisant disparaître l'anthroponyme /François/, Charles F. Papineau devient un sujet *inculte*. Ici le premier axe onomastique conjoint au stéréotype de l'anglais menaçant la culture francophone (Irma Sweet, Paris-Match, Gregory Beaupré Northridge, Charles-François Papineau) semble déstabilisé dans son fonctionnement logique.

Aussi convient-il de dire des *Têtes à Papineau* ce que Nicole dit du *Nouveau Roman* :

[...] une propriété ludique du nom propre qui subvertit profondément son rôle identificatoire mais dont l'efficacité textuelle repose, jusqu'à un certain point, sur l'attente, déçue de son fonctionnement habituel. (1983 : 237)

Le rapport du discours ironique à d'autres discours

est toujours de nature contradictoire, de telle manière que les discours sociaux inscrits dans le roman apparaissent comme subvertis. Ainsi, l'idéosème du politique, qui s'organise en un système poly-isotope selon le télos nationaliste/fédéraliste, laisse supposer une pratique sociale pour le soutenir. Elle entre cependant en concurrence avec un autre idéosème de la culture entendue dans le sens de la production et de la consommation des biens symboliques. À travers la dualité des noms propres, le rapport d'un discours social à l'autre se présente de façon contradictoire de telle manière que les discours sociaux inscrits dans le roman apparaissent comme subvertis¹¹.

La dualité des noms propres, qui constituait la disjonction de l'objet-valeur entre les sujets politiques, fonctionne dans le roman comme régissant la conjonction avec l'objet du discours sur la culture. Autant les anthroponymes et les toponymes convoquant le discours politique opposent les sujets, autant ceux qui convoquent le discours sur la culture les rapprochent. Aussi les figures anthroponymiques de la culture américaine (anglo-saxonne) sont-elles conviviales autant pour les téléspectateurs d'*Outremont* que pour ceux de *Westmount*, même si ces derniers toponymes – l'un francophone et l'autre anglophone – symbolisent l'altérité infranchissable dans l'imaginaire collectif québécois et surtout montréalais :

Ce soir-là il y avait quelques amis qui s'étaient réunis pour regarder en fin de soirée l'émission annuelle de l'Academy Award. Maman ne va pas à la messe, mais elle est restée attachée à certains rites. La soirée des prix hollywoodiens remplace la Fête-Dieu. Les notes de George Gershwin coulaient des haut-parleurs. Maman était ravie. De temps à autre elle se trémoussait même aux accords d'un piano qui évoquait pour elle Fred Astair. (T 66)

Le sujet de la culture se constitue à travers l'association des noms propres tant francophones qu'anglophones. Affirmer le cliché de la menace de l'anglais par la symétrie oppositionnelle des noms propres et la rejeter ensuite, telles sont la particularité et l'originalité du roman de Godbout.

Le dilemme pour le sujet écrivain devient celui de choisir entre la culture américaine dont le murmure marchand tue la culture et la culture française qui s'américanise. Le choix est extrêmement mince; d'où le malaise exprimé à la fin du roman, et qui donne à la passion personnelle une dimension universelle non dépourvue d'ironie :

Les aimables, les simples d'esprit, les humbles de cœur, ceux qui sont de trop, qui ne peuvent faire mal à un papillon, les dinosaures, les brontosaurus, les hominiens, les Kalapalos, les Arméniens, les Acadiens, les têtes à Papineau de tous les hémisphères, ou l'une d'entre elles, sont condamnés à disparaître. L'évolu-

tion, c'est la raison du plus fort. Comment une grenouille pourrait-elle nager dans une mer d'unicéphales?

– Adieu Charles.

– Adieu François! (T 150-151)

La compétence du lecteur est donc requise pour saisir la portée ironique de cet énoncé dont le sens profond est de contester justement ce qui est affirmé : les cultures minoritaires comme celles des *Acadiens*, des *Arméniens*, etc. n'ont pas de place dans un univers qui tend à devenir culturellement homogène, où seuls les forts ont droit de cité. Cette loi du plus fort est affirmée pour faire entendre son contraire : le droit à la vie pour chaque culture.

Mais le sujet d'écriture reste clivé malgré tout. Autant la dimension de l'amalgame se rajoute à la confusion première, autant celle-ci n'opère pas une synthèse culturelle entre la culture française et la culture américaine. Tout en posant la double appartenance culturelle du sujet, l'écriture du roman ne sort pas le sujet d'écriture de son clivage. Le métissage entrevu n'opère pas la synthèse qui sauverait le sujet. Le propos central devient alors une interrogation sur l'écriture même. Le règne du commerce qui caractérise la culture américaine la rend suspecte à l'égard du sujet non seulement pour la culture québécoise/nationale, mais aussi comme menace à l'égard de la Culture universelle. En cela le roman tient un discours interculturel dont l'objet est la défense et l'illustration de la Culture universelle.

Le sujet de la culture, dans la double figure de Charles et de François, fonctionne dans le roman comme celle de l'homme territorial que le métissage culturel constitue en un sujet pluri-spatial dans le parcours de convocation et de constitution de sa compétence.

Quoique recherchée comme patrimoine culturel, l'américanité du sujet fait quand même peur. La trahison dont Charles est le symbole est la marchandisation de la culture qui gomme les racines. La culture québécoise peut-elle exister sans le côté *gaulois* de François qui horripile Charles? (T 17). Mais peut-elle aussi exister sans se nourrir des acteurs de *Hollywood*?¹²

4. CONCLUSION

Le procédé onomastique qui focalise sur la relation intersubjective de la lecture permet de tirer quelques conclusions de l'analyse des *Têtes à Papineau*. Tout d'abord, l'axiologisation du roman, affirmée à partir de l'usage des noms propres caractérisés par une opposition binaire anglais/français, inviterait logiquement à une lecture monologique des valeurs, mais elle y échappe par l'ironisation qui s'ensuit. Tout se passe ensuite comme si le sujet de l'écriture se refusait à rattacher cette axiologisation des noms propres à un discours extérieur : politique, religieux, etc. Entre le conflit an-

glophone *versus* francophone des noms propres et qui est lié aux valeurs, le sujet de l'écriture interpose l'ironie. À l'issue du roman, en effet, on constate une suspension des valeurs – la fédération et l'indépendance –, car de leur confrontation n'émerge aucune position claire: ni l'une ni l'autre ne sont reconnues comme objet-valeur. En ce sens, les noms propres dans *Les Têtes à Papineau* sont rattachés aux principaux discours qui traversent le roman et qui sont dialogiques, dans le sens bakhtinien du terme, en ce qu'ils ne réalisent pas un discours unique correspondant à un code dominant de la société.

On peut dire enfin qu'à travers les toponymes et les anthroponymes, l'énonciateur ironique construit, par les modalités parodiques, son destinataire : un lecteur doté d'une compétence culturelle et discursive pour reconnaître à son vis-à-vis énonciateur le savoir-faire cognitif et participer à une sorte de convivialité collective québécoise.

1. Dans la suite de l'article, nous désignons *Les Têtes à Papineau* par T, suivi du folio entre parenthèses.
2. Ce terme a été introduit par Denis Bertrand (1988) pour expliquer le fonctionnement du sujet ironique dans un texte de publicité. L'énonciateur-cible est celui qui est visé par l'ironie textuelle qui postule, en outre, l'énonciateur opérant au même niveau que le lecteur. Il est de l'ordre de la Culture collective, tandis que l'énonciateur autant que son destinataire, le sujet lecteur, sont de l'ordre individuel. En ce sens, l'énonciateur-cible est le Sujet de la culture dont procède l'énonciation.
3. Certains théoriciens de la lecture comme Michel Charles (1977) et Michel Otten (1987) proposent des démarches idéales pour l'interprétation du texte. Nous nous interrogeons, au contraire, sur la construction du lecteur comme image dans le texte. Une chose est de dire, en effet, comment il faut idéalement lire un texte, c'en est une autre d'envisager le lecteur en œuvre dans le texte comme un construit présumé par le parcours énonciatif.
4. L'analyse du corpus n'est pas systématiquement une étude sur la théorie de l'onomastique; elle est plutôt une étude du parcours onomastique du texte en fonction des compétences du lecteur en tant que sujet de la co-énonciation dans l'économie générale du sens du texte. C'est moins la théorie sur l'onomastique qui nous intéresse que la fonction la plus importante des noms propres dans un texte : créer un espace symbolique d'énonciation des énoncés textuels et de leurs sujets – le lecteur et l'énonciateur. Cela veut dire que dans un autre corpus la même fonction peut être occupée par un autre élé-

ment, la description ou l'ironie par exemple. Aussi peut-on en déduire que l'image du lecteur est toujours présente de quelque façon dans les textes de fiction. Même si nous avons retenu le procédé onomastique, nous ne sommes pas sans ignorer que celui-ci procède des caractéristiques propres au discours littéraire : travailler d'autres discours du monde physique et leur conférer une nouvelle signification dans l'ensemble d'une œuvre.

5. Edmond Cros définit l'idéosème comme une macro-structure sémantique du texte qui supporte une dimension idéologique (Cros, 1986).
6. Roland Barthes disait, à ce propos, qu'un jour viendra inévitablement où l'analyse structurale passera au rang du langage-objet et sera saisie dans un système supérieur qui, à son tour, l'expliquera. Cette profession de foi structuraliste ne verra peut-être pas le jour. Mais il reste que le texte littéraire, en tant qu'ensemble de signes, entretient avec d'autres textes des rapports symbiotiques sans nécessairement qu'il y ait un ordre hiérarchique quelconque.
7. Pour Charles Grivel, «[...] seuls les usagers possédant le code de référence seront à même de déchiffrer les nominations du livre avec leur valeur. Le lecteur étranger par contre ne peut être sensible qu'à leur qualité appauvrie d'indices» (1973 : 133).
8. Sans entrer dans les détails du modèle narratif, nous nous inspirons ici des travaux de l'École de Paris (Greimas et Courtès, 1979). Cependant il s'agit plus de la reconstitution des événements – de l'histoire – des *Têtes à Papineau* que de l'organisation narrative *stricto sensu* du texte.
9. Notons que l'anthroponyme /Charles/ n'est qualifié d'anglonyme que par rapport au projet énonciatif général du texte et non seulement par son plan morphologique qui, graphiquement, procède tout aussi bien de l'univers anglo-saxon que de l'univers francophone.
10. On peut reprendre à ce propos ce que Régis Debray disait du discours politique : «La fissure originelle condamne le groupe à chercher la suture par retour aux archétypes de sa naissance dont le paradigme reste le retour à la nature [...]. Le temps politique n'est pas linéaire, ou si c'est une ligne elle a la forme d'une boucle, volute inachevée et toujours reprise. La native incomplétude assigne un travail infini aux mécanismes de groupe : la (re)construction de la complétude, l'innovation n'étant admise qu'à des fins de restauration d'un état ancien inexistant» (Cité par Maingueneau, 1987:30).
11. Edmond Cros considère que le travail de l'écriture a, à l'égard des discours sociaux, une activité de subversion ou de perversion (1986). Nous pensons que cette position justifiée par les résultats de ses recherches sur la littérature espagnole de la Renaissance mérite d'autres études pour être généralisable à tout texte littéraire.
12. Avec une démarche théorique différente de la nôtre – la rhétorique du roman –, Jean-Marie Klinkenberg aboutit à une constatation semblable : «La culture québécoise

est condamnée à ne pas choisir, à vivre écartelée par ses différentes appartenances» (1992 : 49).

Références bibliographiques

- BARTHES, R. [1953] : *Le Degré zéro de l'écriture. Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil;
[1970] : *S/Z*, Paris, Seuil.
- BELLEMARE, Y. [1984] : *Jacques Godbout romancier*, Montréal, Frères Chasseurs.
- BENVENISTE, É. [1974] : *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard.
- BERTRAND, D. [1988] : «Construire la connivence. Analyse sémiotique d'une campagne de publicité pour le whisky *Black & White*», *Sémiotique et communication publicitaire, Actes du colloque de Fribourg*, Suisse, octobre 1987.
- CHARLES, M. [1977] : *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil.
- CROS, E. [1986] : «Sociocritique et génétique textuelle», *Degrés*, 14, 46/47d:1-14.
- CULIOLI, A. [1973] : «Sur quelques contradictions en linguistique», *Communications* 20, 83-91.
- ECO, U. [1985] : *Lector in fabula ou la coopération interprétative du lecteur*, Paris, Grasset.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- GRIVEL, C. [1973] : *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880)*
- HOTTE-PILON, L. [1992] : «Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, 105-117.
- KLÉIBER, G. [1981] : *Problèmes de références : descriptions définies et noms propres*, Recherches linguistiques, Centre d'analyse syntaxique, Université de Metz.
- KLINKENBERG, J.-M. [1992] : «Y a-t-il une rhétorique du roman? Les figures d'argumentation chez Jacques Godbout», dans L. Milot et J. Lintvelt (dir.), *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, P.U.L., 35-55.
- MAINGUENEAU, D. [1987] : *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- NARDOUT-LAFARGE, É. [1992] : «Noms et stéréotypes juifs dans *l'Avalée des avalés*», *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, 89-104.
- NICOLE, E. [1983] : «L'onomastique littéraire», *Poétique*, n° 54, 233-253.
- OTTEN, M. [1987] : «Sémiologie de la lecture», dans M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris/Gembloux, Duculot, 340-350.
- PAVLOVIC, D. [1988] : «Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne», *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, 88-98.
- PELLETIER, J. [1991] : *Le Roman national*, Montréal, VLB éditeur.

SCHÉMATISATION DU PARCOURS CRÉATEUR AU THÉÂTRE

IRÈNE ROY

Les artistes du théâtre *Repère* utilisent un processus créateur appelé *Cycles Repère* dont les quatre phases essentielles sont identifiées comme étant la *Ressource*, la *Partition*, l'*Évaluation* et la *Représentation*. Inspirée de la pensée de l'architecte américain Lawrence Halprin, cette approche pragmatique et holistique suscite une logique communicationnelle et interactionnelle qui assure la bonne marche du système créateur dans le contexte de la pré-représentation. En appui sur la sensibilité individuelle, le parcours des *Cycles* favorise l'expression des compétences artistiques de chaque participant à manipuler et à organiser la signification du message théâtral.

The actors at the theatre *Repère* use a creative process called *Cycles repère* which consists of four main phases : *resource*, *distribution of parts*, *evaluation* and *performance*. Inspired by the American architect Lawrence Halprin, this pragmatic and holistic approach gives rise to a communicative and interactive logic which ensures the successful development of the creative process during the pre-performance phase. Building on individual sensitivities, the *Cycles* process encourages the expression of the artistic competencies of each participant in the manipulation and organization of the theatrical message.

Structurer la démarche créatrice afin de l'approfondir et de mieux agir sur la dynamique circulaire de son fonctionnement interne, tel nous apparaît l'objectif de départ d'un processus créateur mis au point au théâtre *Repère* de Québec. Le schéma du processus, appelé *Cycles Repère*, réduit le parcours créateur théâtral à quatre phases essentielles identifiées comme étant la *Ressource*, la *Partition*, l'*Évaluation* et la *Représentation*¹. Ses utilisateurs hésitent à parler de méthode, préférant y reconnaître les avantages évolutifs d'un mode d'action qui facilite le comportement créateur, «un guide qui permet de savoir où nous en sommes dans la création et ce que nous devons et pouvons faire à telle étape»².

Besoin créé par les écueils artistiques nés de l'effervescente période des créations collectives des années 1970, où un discours théâtral proprement québécois grandissait à même l'éclatement d'un langage scénique jusque-là figé dans la convention et la tradition, les *Cycles Repère* sont expérimentés au début de la décennie suivante³. Suite à plusieurs expériences «culs-de-sac», le comédien et metteur en scène Jacques Lessard, conscient de la nécessité de mieux ordonner la création en groupe au théâtre, désire également redonner à chaque participant un pouvoir réel à la mesure des compétences créatrices de chacun.

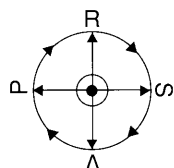
Au cours d'un stage qu'il effectue au *San Francisco Dancer's Workshop*, Jacques Lessard découvre l'appro-

che conceptuelle novatrice d'un architecte américain, Lawrence Halprin, qui pose les fondements de la création architecturale, ou autre, sur la sensibilité individuelle et ses rapports à l'environnement. Saisi de cette vision systématisée de la création, le metteur en scène en adaptera chaque phase pour le théâtre, suivant un parcours identique, en élaborant une stratégie créatrice qui générera à son tour sa propre logique communicationnelle et interactionnelle. Parcourons les *Cycles Repère* en partant des notions de base et des concepts mis au point par l'architecte, puis voyons comment ils sont une approche systémique de la création théâtrale et font appel à la compétence créatrice de ses utilisateurs dans l'organisation de la combinatoire du langage théâtral.

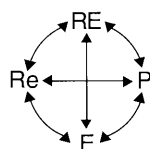
Dans son ouvrage intitulé *The RSVP Cycles - Creative Processes in the Human Environment*⁴, Halprin conçoit la réalisation architecturale comme étant le résultat d'un processus interactif cyclique qui lie ensemble tous les intervenants associés au projet, dans l'élaboration d'un style qui aura intégré l'émotivité et la créativité de chaque participant. Éveiller les sensibilités, les mettre en interaction avec les ressources physiques mises à leur disposition, puis en évaluer et en synthétiser les résultats en vue d'exécuter la performance finale, c'est ainsi que Halprin dégage, à travers un parcours constitué de quatre grandes étapes ou cycles, les particularités de l'activité créatrice⁵.

Il conçoit cette dynamique comme étant circulaire plutôt que linéaire, partant du principe que toutes les étapes se chevauchent, interagissent entre elles dans toutes les directions, ce qui permet de les parcourir en tous sens et, au besoin, de revenir en arrière⁶. En orientant la démarche créatrice sur le processus communicationnel plutôt que sur la réalisation finale, il rejoint le nouveau courant de pensée connu aujourd'hui sous le nom de *Nouvelle Communication*. Il s'agit d'une approche pragmatique et holistique qui met l'accent sur la transformation par la relation dans la participation à un échange, et envisage tout système de communication comme un processus circulaire évoluant par autocorrections à même des mécanismes de rétroaction qui assurent sa stabilité et sa croissance⁷. Comme nous le verrons, l'utilisation des *Cycles Repère* va créer un contexte communicationnel propice à un type d'interaction créatrice qui assurera la bonne marche du système créateur dans l'élaboration du message théâtral.

LE SCHÉMA DES CYCLES SELON



L. HALPRIN



J. LESSARD

RESSOURCE

Au départ du processus, Lawrence Halprin propose de rassembler les ressources humaines et physiques, avant de mettre les secondes à la disposition des premières comme éléments déclencheurs des sensibilités en interaction⁸. Ces ressources originelles intègrent les motivations et les buts des participants. Jacques Lessard propose une définition similaire pour le théâtre en désignant la phase *Ressource* comme étant «tous les éléments qui sont à l'origine de la création»⁹. Par l'adoption de ce point de vue, l'un comme l'autre soulignent l'importance, dès le départ, de considérer le système créateur dans sa totalité, c'est-à-dire comme un tout cohérent et indivisible. À l'exemple du «bricoleur» de Lévi-Strauss qui fait l'inventaire des matériaux à sa disposition en vue de réorganiser leur signification, on juge qu'il est primordial, en mettant le système en marche, de prendre en charge tout ce qui se rapporte au contexte de ce que nous appelons la pré-représentation.

Au théâtre *Repère*, on parlera plus spécifiquement de ressources sensibles humaines et concrètes, pour bien mettre en évidence la relation sensorielle qui les unira tout au long du processus créateur. Ensemble, les créateurs choisiront une ou plusieurs ressources concrètes, objets capables d'éveiller les sens, de mettre en branle les émotions, de servir de déclencheur aux impressions premières, images, associations de toutes sortes, bref,

ressources qui sauront lancer le processus interprétatif de leur vision du monde. Un fruit, une chaise, un texte, un son, une chanson, etc... tout est possible pourvu que les individus soient touchés au point de mettre en fonction le processus relationnel qui se fera à l'intérieur de leur «esprit» créateur grâce à la participation des sens, l'esprit étant pris ici dans l'acception batesonienne qui englobe le système constitué du sujet et de son environnement¹⁰.

Les *Cycles Repère* empruntent également à Halprin ce principe fondamental : générer une œuvre à même les sens plutôt qu'à partir d'objectifs définis rationnellement. Leur sensibilité servant de filtre à la création, les créateurs occupent donc la première place dans la hiérarchie des éléments constitutifs du système. Sur la ligne de départ, on sollicite globalement tous les intervenants au projet. Metteur en scène, comédiens, scénographe, musicien, éclairagiste et autres sont appelés, suivant leurs personnalités, à identifier leurs motivations réelles, leurs intentions, leurs objectifs. Comme le souligne Jacques Lessard, ces derniers «[...] peuvent être très simples et très généraux comme, par exemple, faire un bon show ou vouloir parler de quelque chose en particulier». Mais «[...] il est primordial que chacun établisse clairement ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il peut faire»¹¹.

Les objectifs ont été regroupés en quatre catégories : «pour soi», «pour la finalité du spectacle», «pour le cheminement du spectacle», «pour le fonctionnement du groupe»¹². Ils serviront «d'ultimes critères d'évaluation» quand viendra le temps de faire des choix en cours de processus¹³. D'autres éléments influenceront également le parcours créateur tout au long de son développement : il s'agit de facteurs physiques comme les lieux de l'expérimentation et de la représentation, les contraintes de temps, d'argent, les échéances à respecter, etc. Pour différencier leurs fonctions contraignantes de celles plus dynamiques des ressources concrètes sensibles, on les nomme ressources matérielles.

La définition de la situation de communication et de ses règles syntaxiques à même la reconnaissance des éléments systémiques et des frontières du système prend donc la forme d'une sorte de «contrat», qui veut garantir la réussite des échanges au sein de l'équipe. Comme dans toute communication, les partenaires s'offrent une définition de leur relation, chacun cherchant à déterminer la nature de celle qui les unit afin d'établir une ligne de conduite. C'est ce que nous dit Erving Goffmann dans sa définition de la notion d'équipe :

[...] un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation. C'est un groupe qui est en relation, non pas avec une structure sociale ou une organisation sociale, mais plutôt avec une interaction ou une série d'interactions dans laquelle on maintient la définition adéquate de la situation.¹⁴

En fait, l'étape *Ressource* permet d'établir la «règle de relation» nécessaire au fonctionnement homéostatique du système créateur, règle qui déterminera la nature des interactions, le type de ponctuation ou tout autre aspect de la relation entre les partenaires¹⁵. Ce premier cycle est plus qu'une précaution pour ne pas rater une entreprise. En plus de susciter la participation créatrice, c'est une contrainte positive extrêmement importante pour la réussite de l'activité pragmatique interactionnelle qui va suivre.

PARTITION

En parcourant le cycle *Partition* d'un bout à l'autre du processus, les créateurs passent du côté de la dimension pragmatique en s'attaquant au cœur même de l'interaction créatrice d'où va émerger la structure artistique de l'œuvre. Concrètement ce sont les répétitions du spectacle, la pré-représentation, où s'opère la mise en action des mécanismes rétroactifs et homéostatiques à même la nature des échanges entre partenaires. Halprin voit les partitions comme autant de séances de travail qui serviront à explorer, organiser les ressources en favorisant la compétence créatrice de chacun en route vers l'exécution de ce qu'il appelle «performance» ou œuvre finale¹⁶. Au théâtre *Repère*, l'expérience a conduit les créateurs à redéfinir ce cycle en deux mouvements distincts : la partition exploratoire et la partition synthétique. La première est présentée comme une montée ascensionnelle caractérisant une croissance due à l'emballlement créateur du système. La seconde souligne, à l'intérieur de ce développement, une recherche de stabilité opérée à l'aide de choix.

La partition exploratoire se caractérise par un imaginaire et une intuition en totale liberté. C'est l'émergence de l'inconscient à même une sorte de rêve éveillé. Tout est permis. Les créateurs du *Repère* improvisent suivant le fil de leur imagination sans porter aucun jugement de valeur sur le travail en cours. Mais il s'agit d'une spontanéité «organisée» : avec les années, des instruments et des procédés d'exploration se sont développés. Ces manipulations de la ressource sensible concrète s'exécutent suivant un objectif et des consignes de départ précises, le tout orchestré par celui que Jacques Lessard se plaît à appeler le «facilitateur»¹⁷. Il s'agit d'un meneur de jeu dont l'autorité s'exerce surtout au niveau de la forme et de la stimulation des interactions. Sa tâche consiste à proposer un canevas d'action qui servira de balises et de contraintes créatrices dans l'exploration de la ressource choisie. Joué par le metteur en scène le plus souvent, ce rôle peut être tenu par tous les participants.

Au stade de la partition exploratoire, l'imaginaire et la créativité se meuvent donc à l'intérieur d'un système de communication libre qui fonctionne suivant des mécanismes où, laissé à lui-même, le système ouvre toute grande la porte à la rétroaction positive : on laisse venir

au «hasard» tout ce que la ressource éveille à même la sensibilité des individus. (Peut-on parler de hasard lorsque l'on sait que la ressource choisie est déjà structurée au départ par les schémas culturels et les apprentissages antérieurs? Nous y reviendrons plus loin). Lorsque les artistes du théâtre *Repère* prétendent qu'au cours des nombreuses improvisations de tous genres, la partition exploratoire permet à l'inconscient d'accéder à la conscience, ils n'ont pas tort. Ce qui est verbalisé ou montré en action par les acteurs correspond, nous rappelle Bateson, à ce qu'en langage freudien on appelle le processus primaire, c'est-à-dire un matériel métaphorique qui n'identifie pas les «relatés» spécifiques. En fait, «l'objet du rêve et de tout autre matériel relevant du processus primaire est la relation, au sens le plus étroit du rapport entre «soi» et les autres ou entre «soi» et l'environnement»¹⁸.

Si au sein de la partition exploratoire on accepte la croissance par déstabilisation créatrice du système, il est nécessaire pour le rétablissement de son équilibre et de son achèvement de le ralentir en passant à la partition synthétique, ce qui signifie une injection plus grande de rétroaction négative dans le fonctionnement du processus. La progression vers la représentation théâtrale va donc s'effectuer de synthèses partielles en synthèses de plus en plus complètes, jusqu'à la composition finale. Chaque nouvelle combinaison est le fruit d'une évaluation où les créateurs font un bilan et opèrent des choix à même le matériel sensible exprimé. D'évaluations en évaluations, les stratégies créatrices se développent en resserrant les liens entre les différents codes qui seront en action au cours de la représentation. La partition synthétique est donc une sorte de collage à partir d'éléments choisis dans le magma exploratoire. Sons, couleurs, mots, gestes, objets, etc. s'interpellent et se répondent. Après chaque évaluation, le cycle reprend à travers une nouvelle exploration des composantes sélectionnées jusqu'à ce que l'organisation des ressources atteigne le stade de la représentation.

La croissance du système créateur est favorisée par les modèles d'interaction privilégiés à l'intérieur de chaque cycle. Partant du principe selon lequel «tout échange de communication est symétrique ou complémentaire»¹⁹, la prédominance d'un type de relation sur un autre met à l'épreuve la compétence artistique reconnue des participants choisis. Pour mieux suivre l'évolution de la nature des interactions, prenons l'exemple de la relation acteur-metteur en scène. Au départ des *Cycles Repère*, la symétrie entre les partenaires est forte, dessinant un comportement en miroir caractérisé par «l'égalité et la minimisation de la différence»²⁰. Au fur et à mesure du développement de la signification, ce sont des interactions complémentaires qui dominent, soulignant au contraire la richesse des différences dans le rétablissement des équilibres, passant le plus souvent par le filtre des évaluations, donc des choix effectués tout au long du parcours. Ainsi, plus les évaluations deviennent restrictives, plus le pouvoir du metteur en

scène devient important et déterminant dans l'organisation des choix.

Au cours d'une interaction, les différents points de vue échangés entre les partenaires constituent ce qu'il est convenu d'appeler la ponctuation des séquences de communication. Essentielle, la nature de la relation en dépend puisqu'elle structure les faits de comportement²¹. Au théâtre *Repère*, la ponctuation participante des acteurs et autres créateurs est favorisée par le choix des modèles d'interaction. Au départ des *Cycles*, l'initiative de la ponctuation laissée libre suscite cette symétrie créatrice où chacun peut exprimer ce qu'il pense. C'est ainsi que se prépare la complémentarité où, en position dominante, le metteur en scène finira par imposer un point de vue, mais sans jamais rejeter l'aide des autres et le recours à d'autres partitions exploratoires pour synthétiser à nouveau le propos.

Tel que nous venons de le décrire, le cycle *Partition* rejoint la vision batesonienne de l'acte créateur :

[...] les comportements qu'on appelle art ou leurs produits ont deux caractéristiques : ils nécessitent et exhibent une certaine compétence; ils contiennent une redondance ou un modèle. Mais ces deux caractéristiques ne sont pas séparées : la compétence se manifeste dans le maintien et la modulation des redondances,²²

Faire appel aux compétences artistiques des sujets à manipuler et organiser la redondance c'est, comme le mentionne encore Bateson, réduire le hasard par la «restriction» en considérant l'objet d'art comme «structuré intérieurement et comme partie d'un univers structuré plus vaste : la culture ou une partie de celle-ci»²³. Si nous suivons la logique des *Cycles Repère*, créer c'est faire des choix donc restreindre, et choisir c'est évaluer.

ÉVALUATION

L'*Évaluation*, c'est la prise de conscience du propos, c'est aussi la mise en perspective de nos objectifs; et finalement, la mise en relation des objectifs avec le propos. [...] Il faut aller plus précisément dans l'énumération, l'inventaire et la structure de ce que l'on veut faire.²⁴

Cette définition de Jacques Lessard indique bien qu'il s'agit de temps d'arrêt nécessaires pour réfléchir, faire évoluer le processus en travaillant sur la structure du spectacle, selon les objectifs définis au départ. Au rythme de la transformation, ceux-ci ont évolué. On ne se contente plus d'explorer. Désormais, il faut orienter le processus en privilégiant les valeurs susceptibles d'exprimer le mieux ce qu'on veut dire. La raison s'ajoute à l'émotion suivant les mouvements de l'intentionnalité. Consciemment va s'organiser la riche matière née de l'inconscient.

Lawrence Halprin a nommé «valuation» cette troisième phase qu'il identifie à l'évaluation et à la synthèse des partitions en vue du passage à la «performance». Il propose ce néologisme considérant la double spécification reliée à la dimension critique et synthétique du cycle : l'action de choisir et la nécessité d'orienter la décision à même le filtre des sensibilités selon les valeurs accordées à chaque choix²⁵. Ce concept de valeur correspond à la définition qu'en donnent Ruesch et Bateson: elle se rapproche de la notion d'une préférence qui indique la réaction d'un organisme devant deux ou plusieurs possibilités antérieurement perçues. Vue sous cet angle, la valeur se présente comme une quantité qui rend possible l'évaluation comparative²⁶. L'œuvre théâtrale apparaît donc, dans l'optique batesonienne, sous forme d'une abduction ou «organisation des faits selon une anatomie comparative»²⁷. L'*Évaluation*, qui opère à chaque phase du processus pour devenir de plus en plus restrictive au fur et à mesure que s'organise la représentation, est donc associée à la dynamique autocorrectrice du système créateur. En évaluant, l'artiste compare et répond aux différences, filtre certaines valeurs et joue le rôle d'un régulateur dont l'action autocorrectrice maintient la stabilité du système créateur grâce à des mécanismes rétroactifs ou feed-back²⁸.

Si les artistes qui utilisent les *Cycles Repère* modifient et transforment le système créateur, c'est que leur compétence à faire des choix est le fruit de leur expérience et de leurs apprentissages antérieurs²⁹. Qu'ils soient strictement humains ou reliés à des habitudes spécialisées propres au théâtre, les comportements créateurs sont plus ou moins conscients selon le cycle où ils se retrouvent. C'est pourquoi nous pouvons dire que l'évaluation est omniprésente tout au long des *Cycles Repère*, même au niveau de la partition exploratoire. Si à ce stade elle ne parvient pas à s'inscrire sur la dimension pragmatique au niveau de choix concrets, les effets provoqués par la ressource que l'exploration révèle sont une réponse à des valeurs cognitives bien établies.

Nous venons de voir que choisir est conditionné par la personnalité ou la compétence sensible développée par chaque créateur. L'*Évaluation* sous-entend également que créer est soumis aux limites d'un système social culturel, et que la finalité de la communication théâtrale est la création de la redondance. Pour l'artiste, comme le fait remarquer Bateson, le problème sera alors «[...] d'exprimer les types de relations, de correspondances etc., qui traversent ou transcendent "une barre"», image qu'il utilise pour nous faire voir que d'un côté de cette barre se situent les caractéristiques de l'objet d'art, et de l'autre les caractéristiques du reste de la culture. En d'autres termes, la redondance implique que l'œuvre d'art sera reçue, pourvu que sa signification ou son «information disponible sur un côté de la barre» restreint «les chances de mal deviner» ce qui se trouve de l'autre côté³⁰.

En tant que système conceptuel, les *Cycles Repère* sem-

blent conçus expressément pour faciliter la création de la redondance en opérant la réduction du hasard par la restriction, essence et raison d'être de la communication théâtrale³¹. Le processus créateur s'étant nourri du hasard au fil des explorations, l'*Évaluation* souligne la relation choisie au terme d'une réflexion pour exprimer ce que les créateurs veulent dire, à travers la vision du monde qu'ils proposent.

REPRÉSENTATION

«Produit de l'acte créateur», dit Jacques Lessard³², la représentation est le signe artistique, l'œuvre théâtrale telle que présentée au public. En plus d'être l'aboutissement ultime du processus, ce dernier cycle prend en compte la réception à travers les effets produits sur le public. Comme le souligne Halprin, ces effets sont l'expression d'un style qui, au théâtre, se manifestera à même l'architecture du spectacle³³. Ils sont également porteurs d'une information connotative capable de rejoindre les dimensions émotives et sensorielles des spectateurs. La combinatoire syntaxique des différents éléments de la représentation étant le reflet de la pensée et de l'intentionnalité des créateurs, le «comment» est présenté le propos aura donc énormément d'importance, puisque cette structure du langage scénique produira ou non sur le public les effets escomptés, suivant le degré de redondance exprimé. C'est pourquoi, loin d'être fermé, le processus critique restera ouvert au fil des représentations, les créateurs puisant à même les réactions de la salle l'énergie pour réorganiser ou pour remodeler la structure du spectacle.

Vue sous cet angle, la représentation, reconnue comme une mise en interaction avec un nouveau système, celui de la salle, peut être modifiée par celui-ci à l'intérieur d'un plus vaste système. Une nouvelle circularité s'installe, deux parcours se chevauchent et se répondent. Il est rare qu'au théâtre on attache autant d'importance à la relation scène-salle. Le signe artistique présenté devient à son tour ressource mise à l'épreuve, proposée à l'interprétation sensible du public. Si le propos ne semble pas clairement reçu et atteindre tous ses objectifs, on accepte de reprendre le cycle créateur pour mieux le mener à terme.

C'est ainsi que plusieurs évaluations seront faites au cours des représentations. Si on reste dans l'incertitude et l'insatisfaction, on pourra choisir de «recycler» la représentation, c'est-à-dire qu'elle servira de ressource de départ à un nouveau cycle en vue de l'élaboration d'un nouveau spectacle. C'est ainsi que plusieurs spectacles du théâtre *Repère* — pensons à *En attendant* ou à *La Trilogie des dragons* — ont suivi le trajet d'un «work in progress» où, d'un spectacle à l'autre, pouvaient être observées la transformation et l'évolution du langage scénique de départ.

Le regard que nous venons de porter sur les *Cycles*

Repère a permis de dégager quelques-unes des implications reliées à l'utilisation de ce processus créateur au théâtre. En examinant de plus près la logique communicationnelle associée à ce parcours qui tient essentiellement à ses procédés d'expérimentation, nous avons mis en évidence quelques particularités reliées à la systémique qui en découle, en même temps que nous avons pu rendre compte de certaines des conditions de la communication théâtrale dans le contexte de la pré-représentation. Vue dans son ensemble, cette approche systémique de la création théâtrale semble être un réel instrument de travail qui favorise la créativité des individus. De plus, elle contribue à l'éclosion de leurs compétences artistiques en vue de faciliter la combinatoire significative des éléments du texte scénique.

Mais plus encore, en s'inspirant de la réflexion de Lawrence Halprin pour retracer les quatre phases essentielles du processus créateur, les artistes du théâtre *Repère* proposent une approche pragmatique qui rejoint un schéma général de l'activité créatrice. Il n'est donc pas étonnant que se soit développé, au cours de ces dernières années, un intérêt croissant pour la pratique des *Cycles Repère*, et ce dans toutes les sphères artistiques de la communauté québécoise et même étrangère. À même les profonds bouleversements sociaux issus de l'utilisation de nouvelles technologies qui ont transformé certaines modalités de la communication humaine, les créateurs sont à la recherche de nouveaux langages artistiques.

Le théâtre *Repère* s'inscrit dans ces tendances en proposant à l'interprétation du public une esthétique qui privilégie les fonctions ludiques et poétiques du langage scénique. L'application des *Cycles Repère* n'est pas étrangère à l'apparition de nouveaux signes sur scène, à l'intérieur de spectacles dont les images ont bouleversé l'horizon d'attente de spectateurs du monde entier³⁴. À nos interrogations devant une telle réussite, nous pouvons en partie répondre qu'à l'origine du processus, on a choisi de créer à partir des sens, de reconnaître comme matière première l'interaction entre le biologique, le social et l'acte créateur.

1. C'est ainsi que J. Lessard a constitué le mot *Repère* : RE = Ressource, P = Partition, E = Évaluation, Re = Représentation.
2. J. Lessard, «Les Cycles Repère», *L'Annuaire théâtral*, n° 8, Revue de la société d'histoire du théâtre du Québec, 1990, p. 131-143. Entrevue avec J. Lessard réalisée par H. Beauchamp et J.-M. Larrue.
3. Fondé en 1980, le théâtre *Repère* s'impose rapidement comme l'une des troupes majeures du théâtre de recherche à Québec, avec, entre autres, le spectacle *En atten-*

- dant. En 1984, *Circulations*, création mise en scène par Robert Lepage, obtient le prix de la meilleure production à la *Quinzaine internationale du théâtre de Québec*. Du coup, la compagnie prend son envol et se fera connaître non seulement dans tout le Canada, mais verra sa réputation déborder les frontières. *Vinci, La Trilogie des dragons, Le Polygraphe, Les Plaques tectoniques*, mises en scène de Robert Lepage, seront présentées en tournées internationales et obtiendront plusieurs prix dans de nombreux festivals. *La Trilogie des dragons*, à elle seule, a été vue jusqu'à maintenant dans plus de 60 villes, en passant par les États-Unis, le Mexique, les grandes capitales européennes, Jérusalem et l'Australie. Elle est attendue dans plusieurs autres pays.
4. L. Halprin, *The RSVP Cycles - Creative processes in the Human Environment*, New York, Georges Braziller Inc., 1969, 207 p.
 5. Chez Halprin, nous retrouvons le schéma suivant : R = Ressources, S = Scoring, V = Valuation, P = Performance.
 6. «The cycle operates in any direction and by overlapping. The cycle can start at any point and move in any direction. The sequence is completely variable depending on the situation, the scorer, and the intent» (L. Halprin, *op. cit.*, p. 2).
 7. Nous nous référons ici au comportement de tout système qui combine des boucles de rétroaction (feed-back) positives et négatives en vue de sa régulation. Voir à ce sujet J. de Rosnay, *Le Macroscopie*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1975, p. 110-112.
 8. «Resources which are what you have to work with. These include human and physical resources and their motivation and aims» (*Ibid.*, p. 2).
 9. J. Lessard, «Les Cycles Repère», *op. cit.*, p. 133.
 10. G. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, Paris, Seuil, 1977, p. 11.
 11. J. Lessard, «Les Cycles Repère», *op. cit.*, p. 134.
 12. *Ibid.*, p. 135.
 13. *Ibid.*, p. 142.
 14. E. Goffmann, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, Paris, Minuit, 1973, p. 102-103.
 15. Ces aspects seront traités un peu plus loin.
 16. «Scores which describe the process leading to the performance». Il ajoute plus loin : «It is through them that we can involve ourselves creatively in «doing» from which, in fact, structure emerges the form of anything is latent in the process» (L. Halprin, *op. cit.*, p. 4).
 17. J.-M. Larrue, «De l'expérience collective à la découverte des cycles», *L'Annuaire théâtral*, n° 8, Revue de la société d'histoire du théâtre du Québec, 1990, p. 25.
 18. G. Bateson, *op. cit.*, p. 151.
 19. Watzlawick, Beavin, Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972, p. 68.
 20. *Ibid.*, p. 67.
 21. *Ibid.*, p. 57.
 22. Bateson, G., *op. cit.*, p. 159.
 23. *Ibid.*, p. 143.
 24. J. Lessard, «Les Cycles Repère, une méthode», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989, p. 34. Entretien avec J. Lessard réalisé par P. Soldevilla.
 25. «Valuation which analyses the results of action and possible selectivity and decisions. The term «valuation» is one coined to suggest the action-oriented as well as the decision-oriented aspects of V in the cycle» (L. Halprin, *op. cit.*, p. 2).
 26. J. Ruesch et G. Bateson, *Communication et Société*, Paris, Seuil, 1988, p. 60-61.
 27. G. Bateson, *La Nature et la pensée*, Paris, Seuil, 1984, p. 149.
 28. Halprin dit à ce sujet : «Valuation incorporates change based on feedback and selectivity, including decisions», *op. cit.*, p. 191.
 29. G. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, p. 232.
 30. *Ibid.*, p. 142.
 31. *Ibid.*, p. 143.
 32. J. Lessard, «Les Cycles Repère, une méthode», *op. cit.*, p. 34.
 33. «Performance : establishes «style» of the accomplishment of the process» (L. Halprin, *op. cit.*, p. 191).
 34. Voir ci-dessus la note 3.

COMPTE RENDU D'EXPOSITION



Lieu de travail et de diffusion de l'atelier *L'Oreille coupée*

Exposition collective de *L'Oreille coupée* à la galerie *L'Œuvre de l'Autre*

de l'Université du Québec à Chicoutimi, du 28 octobre au 20 novembre 1992

Sur le premier mur, trois pénis en acier se dressent et trois poissons se meurent sur le mur d'à côté. Deux femmes gravées se battent à l'épée, semblant refuser le combat. Quelqu'un qui boude croise ses jambes et s'isole. Ailleurs, un frère fou s'enferme dans sa pierre, une aile gigantesque se détache sur fond de mer; des masses de couleurs s'expriment en textures et, plus loin, une impression quasi invisible tente de s'imposer.

Cela se passait à la galerie *L'Œuvre de l'Autre* de l'Université du Québec à Chicoutimi qui accueillait cet automne les gens de *L'Oreille coupée*, un collectif ayant en commun l'espace de travail qu'il partage, l'art contemporain et la singularité de la démarche de ses membres.

Fondé à l'hiver 1988, l'atelier visait d'abord à fournir un lieu de travail, d'échange et de diffusion à de jeunes artistes désirant résider et produire en région. Situé au centre-ville de Chicoutimi, le local a aussi servi de lieu d'exposition aux membres de l'atelier qui se sont également faits connaître par des expositions collectives en dehors de leurs murs. Au fil des ans, certaines personnes sont parties, d'autres sont venues et l'atelier a toujours su réunir des personnes heureuses de pouvoir partager un espace à bon prix et d'échanger sur leurs pratiques respectives ou leurs projets.

L'exposition présentée à *L'Œuvre de l'Autre* réunissait Marie-Josée Beaubien, Carl Bouchard, Claudine Cotton, Madeleine Doré, Marie Larivée, Dany MacDonald, Gérald Ouellet et Denis Simard. Que nous

disait-elle sur le monde actuel?

Elle nous parlait d'abord de solitude. Celle des pénis célibataires de Carl Bouchard qui, bien que bandés, n'en sont pas moins impuissants dans leur recherche de communication. Ces «Célibataires rêvant au couple» reproduisent leur désir sur de fines feuilles d'écorce où s'enlacent à nouveau d'autres formes tellement avides de rencontres qu'elles s'emprisonnent. Solitude et cri dans la foule, annonce classée pour déclasser l'isolement, volonté d'en finir avec la vie sans amour, rêve érotique que le matin ne vient pas renier.

Solitude aussi chez «Le frère fou» de Marie Larivée, une série de trois petites gravures sur plastique rehaussées d'or et de rouge et de légers collages. Sur un premier tableau, un personnage, la main sur la bouche ouverte, tient une marionnette représentant un fou du roi. Sur le deuxième, des échelles à sept barreaux (nombre initiatique) poussent dans la tête du personnage dont on distingue encore la forme. La prostration s'annonce. Au troisième pas, le chaos semble scellé. Le rouge entoure le personnage qui n'est plus qu'une boule. Plus de collages. La tête, comme un rocher, est striée de fentes. L'univers s'est refermé; le frère fou vit dans sa coque de pierre. À moins qu'il ait quitté la séquence avant la troisième scène, et que la pierre ne soit qu'une pierre.

Ce détachement du monde, cette solitude prostrée apparaissent volontaires chez le personnage qui boude de Gérald Ouellet. Comme à son habitude, l'artiste n'a retenu qu'une partie du corps, cette fois-ci les jambes,

dans une pose qui semble naturelle malgré la réduction opérée. Sobriété du dessin, richesse de textures. Même sans tête et sans cœur, le personnage montré a choisi son attitude et sa relation au monde. Comme si la partie parlait pour le tout.

Les deux femmes qui se battent dans le diptyque gravé sur bois de Madeleine Doré ne semblent pas accepter le combat qu'elles se livrent, déchirées entre l'intérieur et l'extérieur, le corps et l'âme. Comme la gravure qui, par soustraction, finit par révéler l'œuvre, ces deux femmes marquent leur désir de se libérer de couches anciennes et d'accéder à d'autres niveaux. Les yeux bandés, l'épée pointant le sexe de l'autre, elles visent le dérèglement de sens qui leur fera «toucher le regard et sentir l'épiderme de la vie, écouter l'odeur du soupir et voir les bruits», comme le suggère le texte gravé qui accompagne l'image. Leur allure est médiévale, leur recherche d'équilibre dans la passion, actuelle.

Actuelle aussi cette aile d'oiseau qui a perdu son corps et qui continue de voler au-dessus de l'océan. «Aile et eau» de Denis Simard, double quête, double paysage. Forme de l'eau et fond de l'âme. Impulsion et figuration, abstraction et récit. La mer est la mer mais l'aile n'est plus l'oiseau. Le tableau est grand, le geste spontané. L'histoire personnelle emprunte les formes d'une géométrie sauvage.

Expression et matérialité se retrouvent également dans «Rencontre» de Marie-Josée Beaubien. Ici, c'est la rencontre du texte et des formes. Qui pourrait dire en voyant ce large tableau aux couleurs éblouissantes qu'il recouvre d'abord des impressions laissées par la lecture d'une œuvre de Michel Butor? Telle est ici la méthode de l'artiste : déconstruire le texte lu en l'inscrivant sur la toile, puis le recouvrir de pigments pour tenter de retrouver ses formes architecturales. Il n'y a pas de tableau sans mot, comme si l'impression (littéralement) précédait l'expression.

Alors que là, c'est la matérialité, le

geste, l'énergie qui l'emportent, c'est sur la pointe des pieds que Dany MacDonald nous parle de l'essence humaine et de la nature. Comme s'il s'agissait là d'un domaine sacré que nous n'arrivions plus à respecter depuis longtemps. Son «Geste dénaturé», une sérigraphie, sépare le papier en deux parties, dont celle de droite est occupée par la reproduction de la feuille d'un arbre d'une manière si pâle qu'on la distingue à peine. Comme une invitation à l'observation et à la finesse. Frustrés, sachez sur quelles merveilles vous posez vos sabots. Et cherchez encore, s'il n'est pas trop tard, à découvrir l'harmonie.

Le constat de Claudine Cotton est plus radical. Ses poissons de métal nous indiquent qu'il y a belle lurette que l'homme ne s'empêche plus de «Pêcher en eaux troubles». Son geste créateur est incisif, comme le sont les produits caustiques qui ont ravagé l'aluminium qui a donné corps à trois poissons, retenus par un même fil et piqués d'hameçons. Pêche abusive, surconsommation, élimination possible des espèces sont ainsi suggérées par cette dégradation graduelle qui affecte ces trois spécimens marins. Mais dans ces eaux troubles, qui est donc le poisson et où se cache l'hameçon?

POUR LA SUITE DU SENS

Solitude, recherche de soi, respect de l'environnement côté fond, geste spontané, techniques mixtes, supports divers côté forme. On se retrouve ici dans le champ de la figuration libre et de l'expression individuelle, une démarche qui semble à prime abord exclure toute idée de critique du champ de l'art pour se concentrer sur l'expression artistique comme élément de transfert et de communication. Mais on ne peut juger de l'ensemble de la pratique de chaque artiste par une seule œuvre dans une exposition collective; faisons donc confiance et profitons-en plutôt pour aborder une question plus globale.

S'il faut en croire Anne Cauquelin (*L'Art contemporain*, Que sais-je,

n° 2671), nous ne sommes plus à l'ère de la consommation, alors que la recherche de l'esthétisme avait encore un sens et que le contenu formel et symbolique fondaient la valeur de l'objet créé. Selon elle, nous sommes maintenant entrés dans l'ère de la communication, un système qui déclassé complètement l'œuvre, reléguée au rang de quantité négligeable. Seuls comptent l'inscription et le maintien du nom de l'artiste dans le réseau de diffusion. «Dites n'importe quoi mais dites-le souvent et sur plusieurs tribunes à la fois», tel serait désormais le nouveau credo écrit par la finance et l'accélération des moyens de communication. L'artiste n'a plus à être poète, il lui faut plutôt chercher ses modèles dans le monde de la musique rock. D'où Jeff Koons, et bien avant lui Andy Warhol.

Que ferait Van Gogh dans un tel univers? Se couperait-il l'autre oreille ou retournerait-il à ses pinceaux?

Dans le contexte d'une perte de sens systématisée, et même en admettant que l'ère de la communication n'est pas une fatalité, une question se pose. L'œuvre, quelle que soit sa genèse ou sa visée, porte-t-elle encore écho? Certes, tout geste d'art est critique, mais les conditions mêmes de la diffusion des arts visuels permettent-elles vraiment que le travail de l'artiste atteigne son but : élever l'âme et la conscience? Et d'un même souffle s'affirmer comme gardien d'un monde symbolique qu'un environnement matériel voudrait voir réduit au statut de souvenir.

Plus que jamais la recherche de sens et son affirmation sont «essentiels». Pour les garantir, il faut que l'œuvre se double de la manœuvre et que le geste porte au-delà de ce qu'il illustre. À défaut de quoi, l'art ne risque-t-il pas de n'être plus que l'ombre de lui-même, au cœur d'une époque déjà tristement marquée par l'absence de lumières?

Et si je te dis que je t'aime, d'abord m'auras-tu entendu?

Daniel Jean
Pouvoir théorique bleu

LES COLLABORATEURS...

DOSSIER : *Sémiotique de l'affect*

FRANCINE BELLE-ISLE

Francine Belle-Isle est professeure au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches en lecture du texte visent à poser les contours d'un nouvel espace théorique, qui se dégagerait de la mise en rapport réciproque de la psychanalyse et de la narratologie. Elle est spécialiste de l'essai, notamment de l'écriture autobiographique. Elle a été responsable de numéros à *Études littéraires* et à *Urgences* où elle a publié des articles. Elle dirige actuellement la revue *Protée*.

PAOLO FABBRI

Paolo Fabbri, professeur de philosophie à l'Université de Bologne et au Collège international de philosophie à Paris, est directeur de l'Institut culturel d'Italie à Paris. Il est co-rédacteur de la revue *Versus* et il a récemment édité *L'Enjeu communicatif*. Il a publié de nombreux articles en sémiotique, pragmatique, anthropologie, sociologie et philosophie.

JACQUES FONTANILLE

Jacques Fontanille est professeur de linguistique et de sémiotique à l'Université de Limoges (directeur de l'équipe de recherches et de la formation doctorale «Textes et Langages»). Il est également directeur du G.D.R. «Sémiotique» au C.N.R.S. et du *Séminaire inter-sémiotique de Paris*. Il a publié *Le Savoir partagé* (Hadès-Benjamins, 1987), *Les Espaces subjectifs* (Hachette, 1989), *Sémiotique des passions* (avec A.J. Greimas, Seuil, 1991), *Le Discours aspectualisé* (Pulim-Benjamins, 1991), *La Quantité et ses modulations quantitatives* (Pulim, 1992).

CHRISTIANE KÉGLE

Professeure adjointe au Département des littératures de l'Université Laval, Christiane Kégle a publié *Fiction et scriptibilité : l'exemple de Giono* (Paratexte, 1989), ainsi que plusieurs articles dans les Actes des colloques Giono d'Aix-en-Provence et de Talloires, dans *Études littéraires*, *Littératures*, *Moëbius*, *Protée* et *Texte*. Elle s'intéresse à l'approche sémio-psychanalytique des textes littéraires et travaille sur des corpus français et québécois. Elle est membre du GIFRIC (Groupe interdisciplinaire freudien de recherches et d'interventions cliniques et culturelles) et membre associée du CRÉLIQ (Centre de recherche en littérature québécoise).

PHILIPPE MARION

Docteur en communication et professeur à l'Université de Louvain (UCL, Belgique), Philippe Marion coordonne un groupe de recherche sur le récit médiatique. Ses travaux et publications portent sur la communication narrative et le nouvel état spectral suscité par les médias actuels. Il s'intéresse de près à l'analyse des récits utilisant l'image et aux questions de transsémiotique. Il étudie également les représentations journalistiques de l'information et la mise en scène de l'actualité.

FRANÇOIS MARTIN

François Martin est enseignant à l'Université Catholique de Lyon. Il assure, au Centre pour l'Analyse du Discours Religieux (CADIR), le cours d'introduction à la sémiotique et, dans le cadre de la Faculté de Théologie, il enseigne l'initiation aux disciplines dogmatiques et la littérature du Nouveau Testament. Il est responsable de la publication de la revue *Sémiotique et Bible*, dans laquelle il écrit régulièrement.

LOUIS PANIER

Louis Panier dirige à l'Université Catholique de Lyon le Centre pour l'Analyse du Discours Religieux (CADIR) et enseigne la sémiotique à l'Université Lumière Lyon II (doctorat en linguistique et en théologie). Ses travaux portent sur les applications de la sémiotique à la pratique de la lecture des textes (littéraires et bibliques) et sur les questions théoriques posées par une telle pratique. Publications : *La Naissance du Fils de Dieu* (Cerf, 1991); *Récit et commentaires de la tentation de Jésus au désert* (Cerf, 1984); *Analyse sémiotique des textes* (Groupe d'Entrevernes, P.U.L., 1979); participations régulières à la revue *Sémiotique et Bible*.

PAUL PERRON

Paul Perron est professeur de français et directeur du département d'études françaises à l'université de Toronto. Il est directeur de *Sémiotique Crossroads* (Benjamins) et co-directeur de *Theory/Culture* (Université de Toronto). Co-auteur de *Balzac, Sémiotique du personnage romanesque* (Université de Montréal/Didier), il a publié, traduit et édité une quinzaine d'ouvrages et de nombreux articles en sémiotique et en analyse du discours.

MARYSE SAINT-PIERRE

Chargée de cours à l'Université Laval, Maryse Saint-Pierre prépare une thèse de doctorat portant sur les rapports qu'entretiennent l'art et la passion dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais. Elle a également contribué à une publication du CRÉLIQ portant sur les figures de l'écrit dans la littérature québécoise d'avant 1960.

HORS DOSSIER

PASCALE CORTEN-GUALTIERI

Pascale Corten-Gualtieri est assistante au Département de Biologie de l'Université Catholique de Louvain (Belgique). Son intérêt pour la diffusion des connaissances, et plus particulièrement pour son volet iconique, l'ont conduite à mener une thèse de doctorat consacrée à la sémiologie du dessin d'humour de vulgarisation scientifique, sous la direction d'Anne-Marie Huynen.

ANNE-MARIE HUYNEN

Docteur en sciences, formateur de maîtres, Anne-Marie Huynen est conseillère à la Commission de Pédagogie du Conseil Académique de l'Université Catholique de Louvain (Belgique). Auteur de manuels scolaires, elle réalise des vidéogrammes, visualisation tridimensionnelle de concepts scientifiques.

IRÈNE ROY

Irène Roy est présentement inscrite au doctorat en littérature québécoise à l'Université Laval (Québec) où elle prépare une thèse sur le comportement créateur suscité par l'utilisation des *Cycles Repère*. Son mémoire de maîtrise portait sur la formation du langage scénique au Théâtre *Repère*, compagnie dont elle fut membre (comédienne) de 1980 à 1986. Elle est également auxiliaire d'enseignement en théâtre à l'Université Laval.

JOSIAS SEMUJANGA

Josias Semujanga est chercheur postdoctoral au CRÉLIQ de l'Université Laval. Sa thèse de doctorat proposait une lecture socio-sémiotique du texte narratif dans une perspective comparative : en l'occurrence *Les Têtes à Papineau* de J. Godbout et *L'Écart* de V.Y. Mudimbe.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 21 / no 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv)

Volume 22 / no 1 : Représentations de l'Autre

Volume 22 / no 2 : Le(s) lieu(x) commun(s)

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

Volume 20 / no 3 : Elle Signe

Volume 21 / no 1 : Schémas

Volume 21 / no 2 : Sémiotique de l'affect

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada (TPS et TVQ incluses)	28,89\$ (étudiants 13,86\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les oeuvres choisies doivent être inédites.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui proposé et à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue sont envoyés anonymement à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numérotter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;

6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:

BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;

7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multi Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10" (200 x 250cm).